السلام عليكم ورحمة اللّه وبركاته

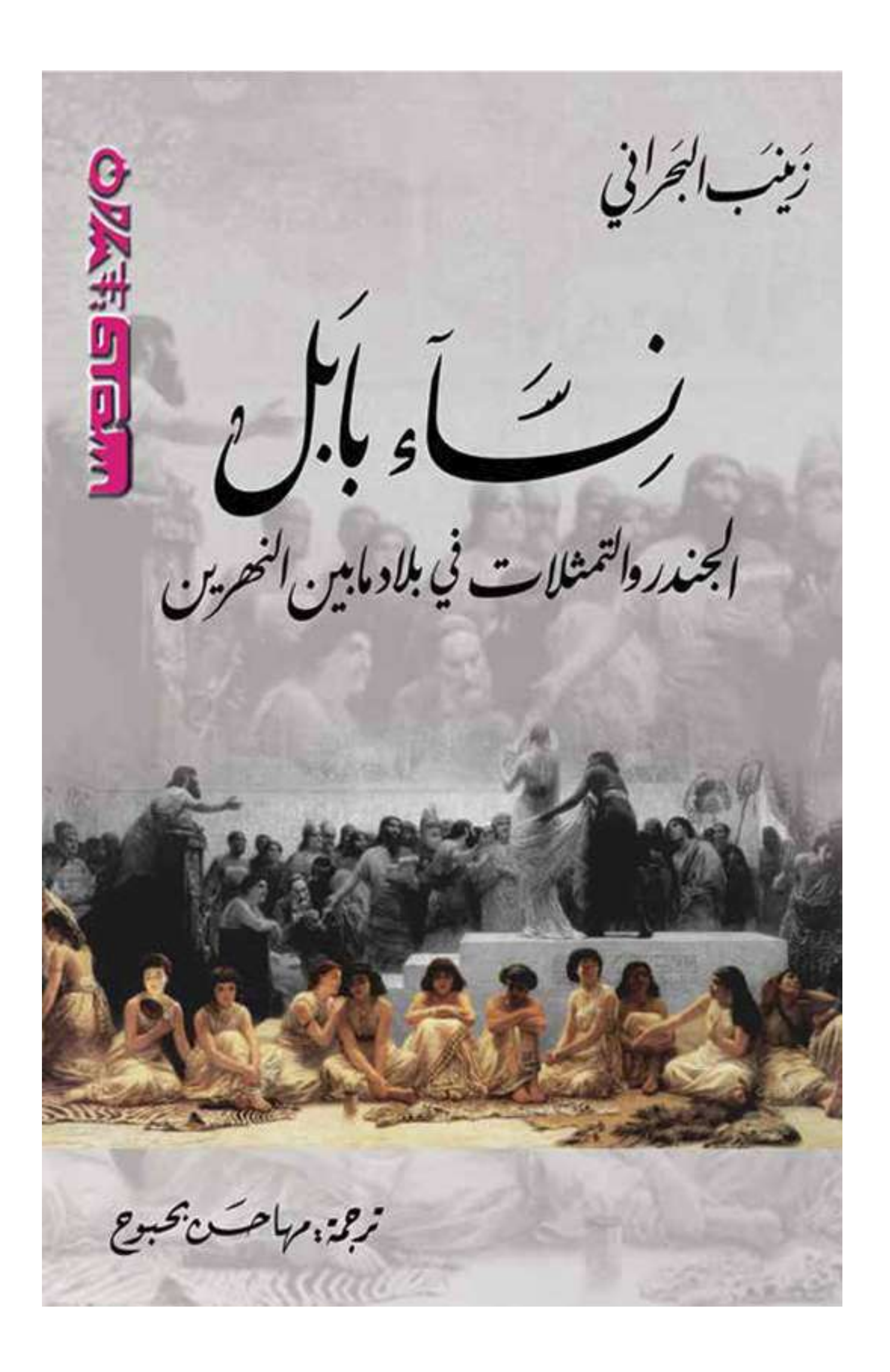
ربّما انا بعملي هذا أخترق قوانين البشر وحقوق المُلكيات من الرواية لصاحبتها إنعام كجه جي وحقوق دار النشر القائمة على نشر هذه الرواية الثمينة.

لكنّي أتساءل دائماً:

لماذا لا يُنفق من أموال حكوماتنا على القراءة فتمسّي هذه الاعمال في متناول أيدي الجميع ، لأنّها وبكل بساطة حقوق أوليّة لنا جميعاً.

" القراءة حقٌّ للجميع "

أخوكم:مهدي جابر


زينب البحراني
نساء بابل
الجندر والتمثلات في بلاد ما بين النهرين
ترجمة: مها حسن بحبوح

نساء بابل
الجندر والتمثّلات في بلاد ما بين النهرين

نساء بابل: الجندر والتمثلات في بلاد مابين النهرين.
تأليف: زينب البحراني.
ترجمة: مها حسن بحبوح. راجع الترجمة: زينب البحراني.
تصميم الغلاف: خالد حياتلة.
إخراج: رشا علي.
الطبعة الأولى: نيسان 2013.

التوزيع في العالم: شركة قدمس للنشر والتوزيع (ش م م)؛ الفرات <alfurat@alfurat.com>.
شارع الحمرا، بناء رسامني.
ص ب: 113/ 6435.
بيروت، لبنان.
هاتف: 750054 9611 +، 750554 9611 +.
فاكس: 750053 9611 +.
بريد إلكتروني: sales@alfurat.com , alfurat@alfurat.com.

التوزيع في سورية: قدمس للنشر والتوزيع <www.cadmusbooks.net>.
شارع ميسلون، دار المهندسين (0905) - الفردوس.
ص ب: 6177.
دمشق، سورية.
هاتف: 9836 222 96311 +، 2247226 96311 +.
فاكس: 7226 224 96311 +.
بريد إلكتروني:
ziad.cadmus@yahoo.com , ziad.cadmus@gmail.com , cadmus@net.sy.

التوزيع في محافظة اللاذقية: مكتبة بالميرا.
هاتف: 468975 96341 +. بريد إلكتروني: <almyrabooks@yahoo.com>.
لابتياع نسخ رقمية من هذا الكتاب خاصة بلوحات القراءة:
http://www.arabicebook.com/publishers/publisherbooks.aspx?pid=5.
عدد كلمات هذه الكتاب (81690).

زينب البحراني

نساء بابل
الجندر والتمثّلات في بلاد ما بين النهرين

ترجمته عن الإنغليزية: مها حسن بحبوح

مؤسسة هينرخ بل مكتب الشرق الأوسط دعمت إصدار هذا الكتاب.
الآراء الواردة هنا تعبر عن رأي المؤلف وبالتالي لا تعكس بالضرورة وجهة نظر المؤسسة.

HEINRICH
BÖLL
STIFTUNG
الشرق الأوسط

This document has been produced with the financial assistance of the Heinrich Böll Foundation's Middle East Office. The views expressed herein are those of the author(s) and can therefore in no way be taken to reflect the opinion of the Foundation.

قائمة باللوحات

الفصل الثالث

1. 'Mother Goddess' clay seated female figure, Çatal Huyuk, c. 6500 BC. Courtesey of the Ankara Museum.
2. Terracotta Nude from Larsa, c. 1900 BC. Pierre et Maurice Chuzeville/ Louvre Museum.
3. Terracotta plaque, sexual intercourse/ beer drinking, Girsu, Telloh, c. 2000 BC. Christian Larrieu/ Louvre Museum.
4. Lead plaque, sexual intercourse, Assur, 1250-1200 BC. Vorderasiatisches Museum, Berlin.
5. Lead plaque, sexual intercourse, Assur, 1250-1200 BC. Vorderasiatisches Museum, Berlin.
6. Swimming men, detail of relief from Nimrud, North West Palace, Throne Room, 883-859 BC. Zainab Bahrani.
7. Limestone votive figure, Shara Temple, Tell Agrab, c. 2900-2750 BC. After H. Frankfort, More Sculpture from the Diyala Region, 1943, pl. 54.
8. The Royal Standard of Ur: shell, lapis lazuli, red limestone, Ur, Royal Cemetery, c. 2600 BC. British Museum.
9. Stele of Eannatum, Girsu, Telloh, c. 2440 BC. Pierre et Maurice Chuzeville/ Louvre Museum.
10. Victory stele of Naramsin, limestone, Susa, 2254-2218 BC. Pierre et Maurice Chuzeville/ Louvre Museum.

الفصل الرابع

11. The Aphrodite of Knidos, Roman marble copy of an original of the late 4th century B.C. by Praxiteles. After C. Blinkenberg, Knidia, Copenhagen, 1933, pl.I.
12. Detail, Aphrodite of Knidos. After G. Rizzo, Prassitele, Rome, 1932, pl. 83.
13. Babylonian figurine, terracotta, late 4th. -early 3rd. century B.C. After W. Van Ingen, Figurines from Seleucia on the Tigris, Ann Arbor, 1939, fig 14.
14. Plaque with nursing mother, Girsu, Telloh, c. 2100 BC. Pierre et Maurice Chuzeville/ Louvre Museum.
15. Babylonian terracotta relief plaque, nursing mother, Nippur, c. 1700 B.C. After L. legrain, Terracottas from Nippur, Philadelphia, 1930.
16. Syrian style ivory figure, 8th. century B.C. Iraq Museum, Baghdad.

17. Terracotta figurine, Nippur, c.2100 B.C. After L. Legrain Terracottas from Nippur, Philadelphia, 1930, fig. 21.
18. Bed with couple in embrace, terracotta, provenance unkown, c 2000-1700 BC. Pierre et Maurice Chuzeville/ Louvre Museum.
19. Assyrian female figure, marble, 1073-1056 B.C. Zainab Bahrani.
20. Parthian reclining figure, alabaster, c.100 A.D. Iraq Museum, Baghdad.

الفصل الخامس

21. Seated female votive, stone, Girsu, Telloh, c. 2100 BC. Pierre et maurice Chuzeville/ Louvre Museum
22. Votive statue, stone, Kish, Ashmolean Museum, Oxford.
23. Votive statue, stone, Kish, Ashmolean Museum, Oxford.
24. Urnanshe the Singer, white stone, Mari, c. 2400 BC. Giraudon/Art Resource, New York.
25. Disk of Enheduanna, alabaster, Ur, c. 2300-2250 BC. University Museum, Pennsylvania.
26. Votive statue of a woman, Ur III, Unkown provenance. British Museum.

الفصل السادس

27. Ashurbanipal's Banquet, relief from North Palace, Nineveh, c. 650 BC. British Museum.
28. Relief with mourning women. c.865 BC. Zainab Bahrani.
29. Babyonian women with children, relief from the Southwest Palace, Nineveh, 630-20 BC. British Museum.
30. Balawat Gates: detail with captives, bronze. British Museum.
31. Seal impression with armed goddess. British Museum.
32. Babylonian cylinder seal impression, 18th. century B.C. British Museum.
33. The Uruk Vase, alabaster, c. 3300 BC. Erich Lessing/ Art Resource, New York.

الفصل السابع

34. Khnopff, Ishtar, 1888. After Joséphin Péladan, Istar, frontispiece, Paris, 1888.
35. Couple, terracotta plaque, Ur, 1900 BC. British Museum.
36. Nude woman with body jewellery, Elamite, Susa, c.1300 BC. Christian Larrieu/ Louvre Museum.

الفصل الثامن

37. Dante Gabriel Rossetti, Bocca Bacciata, 1859. Boston Museum of Fine Arts.
38. Woman at Window, ivory, North west Palace, Nimrud, 9th century BC. British Museum.
39. Gabriel Ferrier, Salammbô, 1881. Armand Sylvestre, Le Nu au Salon: Champ de Mars, (annual) Paris 1889.
40. Delacroix, The Death of Sardanapalus, 1827. Giraudon/Art Resource, New York.
41. John Martin, The Fall of Babylon, 1819. After print of c.1820.
42. Long, The Babylonian Marriage Market, 1875. The Bridgeman Art Library International Ltd.
43. Degas, Semiramis Constructing Babylon, 1861. Giraudon/Art Resource, New York.
44. Rochegrosse, The Death of Babylon, 1891. Antonin Proust, Le salon de 1891, Paris Editions de Luxe (annual), 1891, facing p.10.

كلمة شكر

أود التعبير عن مشاعر الامتنان للأشخاص وللمؤسسات التالية أسماؤهم للسماح لي بنسخ بعض الصور الفوتوغرافية: روجر موراي (Roger Moorey) من متحف أشمولين (Ashmolean) في أكسفُرد؛ وجولين ريد (Julian Reade) من المتحف البريطاني؛ ومتحف اللوفر في باريس؛ وبيت زليه (Beate Salje) من متحف فردرأزياتش (الشرق الأدنى) في برلين؛ وآرت رسورس (Art Resource) في نيويورك؛ ومكتبة إيرش لسنغ للصور في فيينا؛ ومكتبة آرت ليبرري (Art Library) في نيويورك. وكانت قد نُشِرت نسخة سابقة من الفصل الرابع تحت عنوان 'إضفاء الطابع الهلنيستي على عشتار: العري والفتشية وإنتاج التباين الثقافي في الفن القديم' ('The Hellenization of Ishtar: Nudity, Fetishism and the Production of Cultural Differentiation in Ancient Art'. Oxford Art Journal, 19(2), 1996).

أود التعبير عن امتناني لمحرري المجلة الذين سمحوا لي بنشر نسخة معدَّلة عن المقال المذكور في هذا الكتاب. كما وأود توجيه الشكر إلى بن فستر (Ben Foster) لأريحيته في السماح لي باقتباس بعض السطور من ترجماته الواردة في (Before the Muses: An Anthology of Akkadian Literature Bethesda, MD: CDL Press, 1993). أتوجه بالشكر أيضًا إلى فريد بورر (Fred Bohrer) الذي شجَّع قيامي بالانتقال المنهج إلى القرن التاسع عشر، وإلى لين مِسكِل (Lynn Meskell) للحوارات الجريئة التي كانت تجري بيننا حول النظرية النسوية والأركيولوجية، وإلى إليزابيث ستون (Elizabeth Stone) الزميلة التي دعمتني بكل ما وسعها من جهد، وإلى ستيفن غارفنكل (Steven Garfinkle) الذي لم يبخل بمساعدتي وبتقديم المشورة في ما يتعلّق بالمسائل التقنية. أما بوب بِغز (Bob Biggs) فقد كان من اللطف حيث أطلعني على مخطوطه حول العُرْي قبل أن يُنشَر، كما سمح لي نِك مِرزويف (Nick Mirzoef)، أيضًا، بالاطلاع على مخطوط (الثقافة المرئية/ Visual Culture) قبل أن يُنشَر. وقد أتاح لي كرمُها التفكيرَ مليًا بعدد من الموضوعات في المراحل الأولى من إعداد النص الحالي. وأود التنويه بالفائدة التي تحققت لي نتيجة قيام مَيْكِل روف (Michael Roaf) بقراءة الفصل الثالث ووضع

ملاحظاته عليه، هذا إضافة إلى حماسه ودعمه. أود توجيه شكر خاص إلى ياسمين بحراني لقيامها بقراءة الفصل السابع وتحريره ولما قدمته لي من التشجيع، وإلى تارا الجَف لأنها كانت أول من دفعني لوضع الكتاب الحالي ولأن الكتاب لم يكن ليقدَّر له أن يصدر لولا صداقتها المتينة، وإلى بوجانا ماجزوف (Bojana Majsov) لتعاونها الوثيق في العصور الغابرة وفي عصر مابعد الحداثة. وفي المقام الأول أود التعبير عن مشاعر الامتنان لمارك فان دي ميروب (Marc Van De Mieroop) لقيامه بقراءة النص بكامله وموافاتي بملاحظاته ومناقشة أوجه متعددة من النظرية النسوية والتفسير التاريخي والنقد، وفوق كل ذلك لقيامه بإحضار العديد من الكتب من المكتبة مهما كانت أحوال الطقس. وأود القول أيضًا إنه لا شيء يضاهي الإسهام الذي قدمه لي كِنن فان دي ميروب (Kenan Van De Mieroop). فقد شارك في كل مراحل العمل في الكتاب ، وكان يتدخّل كلما استطاع ذلك، ويجبرني على التوقّف عن العمل لا لشيء إلا لأرفِّه عن نفسي قليلاً. أخيرًا، أوجِّه أعمق مشاعر الشكر إلى رِتشرد ستونمان (Richard Stoneman) وإلى كاثرين بوسفيلد (Catherine Bousfield) في دار رتلدج.

زينب البحراني
نيويورك

مقدمة الطبعة العربية

تعالي إلى عرشي الملكي. سأرفعك إلى الأعالي. وكما
هو اسمي أنشار، لِيَكن اسمك كيشار، المجيدة.
لِيتكُنْ كل الآلهة في خدمتك. وهكذا، يا إنانا، سأُعلي
من شأنك إلى مقام الملوك لتسودي عليهم جميعًا.

ورَد في أسطورة بابلية قديمة وصلت إلينا في نصّيْن باللغتين السومرية والأكادية، أن الإلهة عشتار ترث السلطان والقوة من آنو إله السماء وأَحَد الآلهة الرئيسين في بلاد ما بين النهرين. يهبها الإلهُ معبدَ إيانا في أورُك ليكون هدية لها، ويكسوها بِرِداء الملكات ويمنحها الصولجان الملكي والتاج، ثم يقول لها: «يا سيدة السماء، أنا أُعطيك كل ما أملك . . وصاياي القيّمة ومقدِراتي الإلهية». وفي أسطورة سومرية أقدم، تَظْفَر الإلهة إنانا بمقدِرات إله الذكاء والعلوم، إنكي. ومن ثم ترث عنه مبادىء المدنية وتصبح من أهم الإلاهات في مجمع آلهة ما بين النهرين.

في بلاد ما بين النهرين وبلاد الشرق الأدنى القديمة، عمومًا، لم يكن من النادر أو المستغرب أن تكون امرأة أو فتاة هي الوريثة الأساس، وأن تَرِث، فعلاً. فقد كانت النساء في الشرق الأوسط ومصر، في العصور القديمة، يتمتعن بحقوق قانونية وبحرّيات اجتماعية أفضل بما لا يُقارَن بما كانت تتمتَّع به شقيقاتهن في بلاد الإغريق وروما. وعندما حكمت السلالاتُ الهلنستية التي ورثت الإسكندر المقدوني مصرَ وبلادَ الشرق الأوسط، كانت النساء اللواتي يعشن في هذه المنطقة من العالم، وحتى الإغريقيات اللواتي انتقلن للعيش في المنطقة المذكورة، يُفضِّلن الزواج حسب القوانين المحلية، وليس حسب القوانين الإغريقية، لأن الأولى كانت أكثر صرامة في حماية حقوق النساء واستقلاليتهن حيث كان بإمكانهن تقريرَ شؤونهن الحياتية وأنشطتهن. كما كان باستطاعتهن حيازة الممتلكات والمراكز الاجتماعية، والتنقّل في المدن من دون أي قيود على السفر أو على الحركة. وقد وافر ذلك الوضع لهنَّ مساحةً من الحرية أوسع

بكثير مما كان مُتاحًا للنساء في العصور الإغريقية والرومانية القديمة. بالتالي فإن القيود المفروضة على حياة النساء ظهرت في وقت متأخر من العصور القديمة، وقد جاءت من خارج المنطقة ومن ثقافات دخيلة. لم تكن تلك القيود لتمثِّل المواقفَ المحلية الأصلية من النساء حيث تُظهِر لنا مدوّناتُ النصوص القديمة أن الظروف الأصلية التي عاشتها نساء الشرق الأدنى القديم كانت تتيح لهن استقلالية وحقوقًا قانونية أفضل بكثير مما كان يتوفَّر للنساء في مجتمعات أخرى قديمة، بل وفي العديد من المجتمعات المعاصرة.

خلال السنوات الإثنتي عشر التي انقضت منذ أن وضعتُ كتابي 'نساء بابل' باللغة الإنغليزية، شهدتْ الدراساتُ البحثية الخاصة بالتاريخِ القديم وبأركيولوجيةِ ما بين النهرين والشرق الأوسط، تغييراتٍ عديدة. فمع أن أعمال التنقيب عن الآثار توقَّفت في العراق نتيجة الحرب والحظر المفروض، استمرت الحفريات في سورية وكشفت المزيد من المعلومات الجديدة عن الحياة اليومية للنساء والأدوار المهمة التي كانت منوطة بهن، وذلك في مواقع تل مرديخ وإبلا القديمة، وتل موزان أوركيش القديمة، على سبيل المثال. وهكذا توافرت لنا معلومات وافية عن حياة نساء العائلات المالكة وأنشطتهن، وهو ما أضاف إلى المعلومات التاريخية الموجودة بحوزتنا أصلاً. وانطلاقًا من كل تلك المعلومات المكتوبة والمعطيات الأركيولوجية، يتَّضح لنا أمرٌ واحد: لم تكن النساء، مطلقًا، خارج سياق التاريخ في الشرق الأدنى القديم، فقد كنَّ مشارِكات في الحياة الاقتصادية والحياة الاجتماعية حيث كان بإمكانهن حيازة الممتلكات وإدارة الأعمال، بل كان بينهن من تستطيع القراءة والكتابة. لقد وضعتُ هذا الكتاب بهدف تقديم المعلومات التي بحوزتنا، والمتعلِّقة بالمكانة المهمة التي كانت تشغلها النساء في العصور القديمة، إلى الطلابِ وإلى كل المهتمّين بالموضوع في العالم العربي حمَلة الإرث الثقافي الذي تنتمي له تلك التقاليد القديمة. أود توجيه الشكر إلى الدكتور زياد منى الذي اقترح ترجمة الكتاب، وإلى المترجمة مها حسن بحبوح لما بذلته من جهد، فقد كان يتعيَّن عليها الإتيان بحلول لترجمة بعض المصطلحات النظرية الصعبة. كما أود إهداء النسخة العربية من هذا الكتاب إلى نساء وفتيات العراق وسورية، على وجه الخصوص.

زينب البحراني

آذار/ مارس 2013

إلى أمينة وإيتين وغاية الرحال

المقدمة:

نساء بابل: الجندر والتمثّلات في بلاد ما بين النهرين

مجال تاريخ المرأة خلال السنوات الثلاثين الماضية، ميدانًا لتطورات بالغة الأهمية. فقد نما من مجالِ اهتمامٍ هامشي وحقل اختصاص لمجموعة صغيرة من الباحثين النسويين، ليصبح فرعًا معرفيًا قائمًا بذاته يتحدى مفاهيم تاريخ بطركي عام وشامل ويقوم بتطوير منهجيات أثَّرت في مجالات عدة في العلوم الإنسانيّة والعلوم الاجتماعية. ونجد حاليًا العديدَ من الجامعات في أميركا الشمالية وفي أوربة تتباهى باحتضانها عددًا من المختصين في تاريخ المرأة ومن الأقسام المخصصة للأبحاث المتعلقة بالمرأة وبالجندر. لقد تركت التطورات المذكورة أثرًا لا يستهان به في مجال التاريخ القديم، ومع ذلك فإن ما يبعث على الأسف هو أن ينصبَّ التركيز، في مجال الأبحاث النسوية، على التاريخ الأوربي القديم. والسبب هو أن تعبير التاريخ القديم يُفهم منه عادة الإشارة إلى تاريخ الإغريق والرومان؛ فلا يوجد في التاريخ القديم سوى النزر اليسير من المعلومات عن الأدوار التاريخية المدوَّنة الخاصة بالنساء أو عن المفاهيم المتعلِّقة بالجنس أو بالجندر أو حول مفهوم الأنوثة، خارج التقاليد الإغريقية أو الرومانية. لأن المدوّنات الآتية من خارج بلاد الإغريق والرومان لم تكن لتُعتبَر تاريخًا "حقيقيًا"، وغالبًا ما يتم إهمالها في الدراسات التي تدَّعي عكس ذلك، أي تدَّعي أنها تعالج موضوع المرأة أو الجندر في التاريخ القديم على نحو شامل. ويُعتبر مؤلَّف (صور النساء في العالم القديم/ Averil Cameron and Amélie Kuhrt, Images of Women in Antiquity 1983) معْلَمًا مهمًا من حيث أنه حاول تصحيح هذا الوضع بإضافةِ منطقة الشرق الأدنى إلى المجموعة التي يضمها من المقالات التاريخية التي تتناول أدوار المرأة والمواقف القديمة إزاء المفاهيم المتعلقة بالمؤنث (the feminine). مع ذلك، ظلت المجالات الخارجة عن نطاق التاريخ الإغريقي والروماني القديم مهمَلة، حتى بعد انقضاء ثمانينيات القرن العشرين، ويبدو كتاب (Sexuality in Ancient Art)، الذي يضم مقتطفات مختارة، والذي نشرته ناتالي (بويمل كامبن Natalie Boymel Kampen 1996)، استثنائيًا من حيث إضافته لثلاثة

مقالات (من أصل سبعة عشر مقالاً) تتناول الشرق الأدنى ومصر. وغالبًا ما يتبادر إلى الذهن أن كتبًا تحمل عناوين من نوع (Ancient History and Women's History (Pomeroy 1991)) تنطوي بداهة على دراسة شاملة للتاريخ القديم، مع ذلك نجد أنها تقتصر على التاريخ اليوناني القديم. بالتالي، تكوّن اعتقادٌ عام بأنه لا توجد وثائق تاريخية أو آثاريات أركيولوجية يمكن لها توفير معلومات عن المرأة أو عن المفاهيم المتعلقة بالجندر في العصور القديمة السابقة للعصر الإغريقي القديم في القرن السادس قبل الميلاد. لكن الوضع، بالتأكيد، ليس على هذا النحو. فهناك أدلة بصرية ونصية عديدة صمدت بوجه الزمن في مناطق مثل بلاد ما بين النهرين ومصر والأناضول وإيران وسورية، وينبغي أخذها بالحسبان. في مجال العصور المصرية القديمة، ظهرت سلسلة من المطبوعات التي تبنَّت مقاربة تنسجم وتاريخ المرأة وتتناول حياة النساء في العصر الفرعوني والبراهين الموجودة في المدونات التاريخية (Robins 1993, Lesko 1994). وقد جرت مؤخرًا دراسة استقصائية للمسائل النظرية المتعلقة بتركيبةِ الجندر وتمايزِه ضمن سياق المعطيات الأركيولوجية الآتية من موقع محدَّد (Meskell 1998) كما وبدأت نظرية المغاير (Queer theory) [أحد مجالات النظرية النقدية ما بعد البنيوية. نشأت النظرية في مطلع تسعينيات القرن العشرين وهي تتناول أنواع النشاط الجنسي أو الهوية الجنسية التي يمكن تصنيفها ضمن فئتي المعياري والمثلي - المترجمة]، وهي منهجية تطورت حديثًا، بخلق مجال للدراسات الاستقصائية لبعض علماء الآثار المصرية (Parkinson 1995). أما في مجال الدراسات الخاصة ببلاد ما بين النهرين، فقد نُشِرَ عدد من المقالات التي تتناول موضوعات متنوعة، بدءًا بنساء العائلات المالكة اللواتي يظهرن في النُصُب العامة (I. J. Winter, 1987) وصولاً إلى الجنسانية (sexuality) الأنثوية كما تُصوَّر في الطقوس الجنسية الفألية (Guinan (1997), Sex Omens). مع ذلك، لم نشهد دراسات استقصائية مهمة تتناول المرأة في مراحل تاريخية محددة أو تركّز على مسائل تتعلق بالجندر، سواء أكانت نظرية أو ذات صلة بالموضوع منذ صدور الدراسة المبدعة لجوليا أشر-غريف (Julia Asher-Greve) عن النساء في العصر السومري (Frauen in altsumerischer Zeit (Asher-Grave 1985)).

وقد يكون عزوف الباحثين عن تناول هذا الموضوع ناجمًا عن كم المعلومات المتوفرة

المثبط للهمة أكثر من كونه ناجمًا عن ندرتها، أو عن عدم الاكتراث بالموضوع. وبما أن الوضع هو كذلك بالتأكيد، فإن مجال الدراسات التي تتناول الشرق الأدنى يمكن له، من حيث الأدلة النصية، التباهي بامتلاكه قدرًا من المواد يفوق بكثير ما هو متوافر للعصور الكلاسيكية القديمة. وهنا يمكن أن نضيف إلى مشكلة الكم المحضة هذه المفهومَ السائد في دراسات الشرق الأدنى والمستند إلى أسس لغوية (فيلولوجية) من أن أي بحث تاريخي ينبغي له أن يغطي كل إشارة إلى موضوع البحث لا تزال متوافرة، بالأسلوب الشامل الذي يميِّز قوائم الفهرس (Van De Mieroop, 1999). وهذا بالطبع مستحيل إذا كان الموضوع هو 'المرأة'. فمفهوم كهذا يتطلب مجالاً كاملاً من الدراسات موازيًا لما يُعرَف حاليًا باسم دراسات الشرق الأدنى، وذلك لإنتاج أعداد لا حصر لها من الكتب التي تصنِّف الأسيقة المتنوعة التي تظهر فيها المرأة في المدونات التاريخية. ولا يمكن للمرء أن يتوقع معالجة تفي موضوع المرأة في الشرق الأدنى القديم حقه إلا بقدر ما يمكنه أن يتوقع وضْعَ قائمة مفصلة، ولنَقُلْ، عن الرجل، في أوربة بدءًا من العصر الإغريقي القديم إلى يومنا هذا، وهي فترة زمنية مكافئة إلى حد ما. مع ذلك، فإن هذا هو تمامًا ما تتطلبه المعايير البحثية، في غالب الأحيان، ضمن مجالنا الخاص بالعصور القديمة.

إضافة إلى ذلك، لم يسبق أن كانت هناك أي دراسة تستند إلى أسس نظرية تتناول مفاهيم الشرق الأدنى الخاصة بفئتي الجنس والجندر. ورغم صدور بعض الدراسات التي تُفَهْرِس نماذج محددة من التصاوير (images) الأنثوية، المرأة العارية في نقوش الأختام (Blocher 1987) على سبيل المثال، نجد أنها تركّزت على مسائل التغييرات الزمنية (الكرونولوجية) والأسلوبية التي طرأت على تلك الأنماط الأيقونية (iconographic)، ولم تكن معنيّة بالكيفية التي يمكن بها لتلك التصاوير أن تكون قد شاركت في تكوين مفاهيم مجندرة للأنوثة أوللجنسانية الأنثوية. ثمة أعمال أخرى، ضمن أدب ما بين النهرين، اختارت موضوع الجنسانية الذي يُعد فكرة رئيسة مهمة في النصوص الأدبية السومرية والأكادية (Cooper 1989, 1997; Leick 1994). وتُعنى تلك الدراسات، على نحو أساس، بلغة الحب والتعبيرات المجازية الإيروتيكية.

في السنوات الأخيرة، تخلَّت الدراساتُ البحثية النسوية عن مسارها السابق

وهو الاكتفاء بالتركيز على البحث عن التوثيق النسائي في السجلات التاريخية أو الأركيويولجية بهدف الحصول على شهادات نسائية، وذلك لصالح مقاربةٍ أكثر دقة وتنوعًا تُعنى بالبنى الاجتماعية للجندر والجنس ومواقع تقاطعها مع التراتبيات الطبقية أو مع الاختلاف العرقي. وفي مجال تاريخ الفن، أضحت التمثّلات (representations) البصرية مجالاً خصبًا للدراسات الاستقصائية الخاصة بالتراكيب الثقافية للأنوثة والذكورة (من بين فئات أخرى مجندرة) في المراحل التاريخية اللاحقة ومن أجل العصور الكلاسيكية القديمة (e.g. Kampen 1996; Koloski-Ostrow and Lyons 1997). تتبنّى تلك الدراسات مقاربةً تجمع بين أكثر من فرع معرفي وأكثر تعقيدًا بكثير من المقاربة التي لا تعدو كونها تعدادًا لشهادات نسائية، لأن الدراسات المذكورة تأخذ بالحسبان موضوعات وتساؤلات تثيرها الدراساتُ التاريخية والأدبية والأركيولوجية وتلك المعنية بتاريخ الفن، مجتمعة.

كتاب 'نساء بابل' دراسة تاريخية ودراسة لتاريخ الفن، في آن معًا، وهو يتقصى مفاهيم الأنوثة التي كانت سائدة في المجتمع الآشوري-البابلي. الكتاب يُعنى بـ'المرأة' بما هي إسقاط للفانتازيا الثقافية، مفهومٌ مركّب للأنوثة خاصٌّ بالمجتمع المذكور. لا يحاول الكتابُ، كونَه بحثًا يتقصى تركيبةَ الجنس والجندر، تعدادَ كل تفصيل من تفاصيل المدوّنات التاريخية التي تتحدث عن المرأة في بلاد ما بين النهرين في العصور القديمة (وهي مقاربة تنتقدها بشدة كل الدراسات النسوية الحالية كونها لا تضيف جديدًا إلى الموقف النسوي)، بدل ذلك، يسعى الكتاب إلى تحليل الكيفية التي حدَّدت بها هذه الثقافةُ القديمة بعينها الجنسانيةَ والأدوارَ المجندرة، في التمثّلات ومن خلالها. ومع أن التركيز الأساس ينصبّ على مفاهيم الأنوثة، فإن الكتاب يتعرّض لمناقشة الذكورة، بما أن القطبية الثنائية، ذكر/ أنثى، كانت سائدة في التمثلات البصرية عبر تاريخ بلاد ما بين النهرين.

أصبحت تمثّلات التباين الجنسي (البصرية منها والنصية) مجالاً للاهتمام النظري وللدراسات الاستقصائية في الأبحاث النسوية الحديثة. وتُعنى هذه المقاربة بتفحّص الكيفية التي تتكون بها الجنسانية والجندر ضمن مصفوفة علاقات القوة، وكيف ينشآن عنها وكيف يجري تأكيدهما أو غرسهما عبر صيرورات التمايز، ليصبحا بذلك دورين

معياريين. تختلف هذه المقاربة عن الموجة الأولى السابقة لها من الدراسات التاريخية النسوية التي سعت للعثور على المرأة في المدوَّنات التاريخية بهدف اختراق جدار الصمت الذي يكتنفها في الماضي. وبمعنىً ما، فإن الحجج المقدَّمة لصالح الاهتمام بالعصور القديمة في الشرق الأدنى بالتوازي مع الاهتمام بالدراسات الإغريقية-الرومانية، لا تبدو مختلفة عن تلك التي تقدِّمها نسوية الموجة الأولى. كما يتعين علينا ألا ننسى أن مجرد تصنيف الأحداث والمدوَّنات والتصاوير الخاصة بالمرأة في العصور القديمة للشرق الأدنى ومصر بالتوازي مع المدوَّنات الكلاسيكية، لا يكفي بحد ذاته لكي يُعد، بل لا يمكن له أن يُعد، دراسةً شاملة مستفيضة لفئة محددة، وهي 'المرأة'. هذه المقاربة مثقلة بالصعوبات وتعترض سبيلها عقبات تفسيرية ذات طبيعة تاريخية وأركيولوجية سوف نقوم في الفصلين الأول والثاني بإظهارها وتفحّصها بدقة.

ثمة إشكالية أخرى تُضاف إلى إشكاليات الوصول إلى أي مدوَّنة تاريخية أو ثقافة غابرة، وهي تحديد موقع الشرق الأدنى في الخطاب التاريخي الغربي. وكما أشرتُ سابقًا، لا يمكن، من الناحية المنهجية، وضْع قائمة منظمة أو تحديد دقيق للمدوَّنات المهمة، سواء النصية منها أو التصاوير البصرية، الخاصة بالمرأة في الشرق الأدنى القديم. علينا، بدل ذلك، أن نعي على الدوام الصلة التي تربط هذا المجال المهمَّش بالخطاب المركزي نفسه. بالتالي، وبالنظر إلى المواقف التقليدية للكتابات في مجال العلوم الإنسانية إزاء المجتمعات والممارسات الثقافية في الشرق الأدنى القديم، فإن هناك فكرة أساس أخرى تسري بين سطور الكتاب، شغلتني منذ بعض الوقت (Bahrani 1995, 1996, 1998a)، وهي المسألة ما بعد الكولونيالية الخاصة بالترجمة الثقافية. كان رأيي أن التباين الجنسي، بوصفه تباينًا جسديًا، هو أيضًا أحد أساليب التمييز العنصري الجنسي (Bahrani 1996). بالتالي، لدى مقاربة ثقافة قديمة و غريبة عنّا، بداهةً، ينبغي أن نأخذ في الاعتبار أيضًا مواقفنا الذاتية الراهنة وعلاقتنا بموضوع البحث. فلا يمكن الافتراض أن بإمكاننا تطبيق الفئات المعاصرة للجندر أو للجنسانية تطبيقًا مباشرًا على العصور القديمة، مثلما لا يمكن لنا أيضًا الافتراض أن باستطاعتنا تدبّر أمر مقاربة هذه الثقافة القديمة خارج مواقفنا الثقافية-الاجتماعية الخاصة. كتاب 'نساء بابل'، إذًا، هو دراسة لتمثّلات الأنوثة تنطلق من النظريات النقدية المعاصرة التي تتناول الجندر

والعلامات/ الدلالات (semiotics) والتفكيك [أحد أشكال التحليل الدلالي المستنِد إلى كتاب الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا الصادر عام 'Of Grammatology,1967'. اقترح دريدا تفكيك كل النصوص التي تُستخدَم فيها القضايا الثنائية المتقابلة من أجل تركيب المعنى والقيم - المترجمة] والنقد التاريخي والتحليل النفسي، والتي تشكّل جميعها بنية منهجية لا تقوم فقط بتوجيه عملية تقصّي هذه الثقافة القديمة، بل تتصدى أيضًا لمسألة الكيفية التي استخلصنا بها المعنى من الماضي.

يقدم الفصل الأول فكرة عامة عن النظرية النسوية وتطوّرها خلال العقود الثلاثة المنصرمة في مجالَيّ العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، كما يبحث تلك التطورات في ما يتصل بدراسة العصور القديمة. ويعرض الفصل أيضًا الأساس النظري للكتاب إلى جانب شرح لبعض المناقشات النسوية المعاصرة المتعلقة بالمنهجية؛ وتحديدًا العلاقة بين نظريات ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية والنسوية، وهي العلاقة التي كانت موضع جدل كبير. أما الفصل الثاني فهو مقدمة لنقد الفن النسوي، والخلفية النظرية للتركيز اللاحق على العلاقة بين التمثّل وتركيبة الجندر. مفهوم 'التمثّل' بحد ذاته هو مفهوم إشكالي، وهو يتطلّب تحليلاً لا يقل دقة عن تحليل مفهوم الجندر. الفصل الثالث يتقصى تركيبة الجندر في ثقافة بلاد ما بين النهرين، لا سيما في الألفين الأول والثاني قبل الميلاد، انطلاقًا من الجسد والعري. ويقدم هذا الفصل نظرة عامة تواكب المعاني التي تُنسب للعري التي يُمكن أن نتسقّطها انطلاقًا من أساليب تمثيل الجسد الأنثوي والجسد الذكوري في فترات تاريخية متعددة، والفكرة التي يحاول الفصل إثباتها هي أن تلك التصاوير ليست تسجيلاً مباشرًا لحقيقة موقع المرأة وموقع الرجل، وإن كان بالإمكان دراستها بوصفها تراكيب بصرية للمُثُل الخاصة بالجسد في مجتمع ما بين النهرين.

يتتبَّع الفصل الرابع الصورة (الشائعة للغاية) للشكل الأنثوي العاري الذي يجري إظهاره مُواجهةً مقارنةً بتمثيل العري الأنثوي في بلاد الإغريق في العصور القديمة، ويشرح الفصل كيف أن الخطابَ التاريخي للفن، ذا المركزية الأوربية، قدَّم تماثيل العاريات الإغريقيات بوصفها فنًا رفيعًا في الوقت الذي دأب فيه على تفسير تماثيل الشرق الأدنى بوصفها موضوعات فتشية لمفهوم الخصب. يقارن الفصل تركيبة الأنوثة عبر العري الأنثوي في ثقافتين مختلفتين تعودان للعصور القديمة آخذًا في

الاعتبار علاقتنا الراهنة بتلكما الثقافتين القديمتين وتأثير هذه العلاقة في أساليبنا في التفسير.

هناك العديد من التصاوير الأنثوية الآتية من بلاد ما بين النهرين نُقشت عليها أسماء نساء تاريخيات معينات. وتمثّل تلك التصاوير نساء من صفوة القوم مارسن أدوارًا خاصة في المجتمع ويُعتبَرن أمثلة، جديرة بالاهتمام، على نساء قمن بتكليف آخرين بإقامة نُصُبٍ أو بتنفيذ تصاوير لهن خاصة بالنذور. يناقش الفصل الخامس تلك الأعمال ويحللها بوصفها شكلاً محددًا من التمثّل ينبغي ألا يُدمَج بتصاوير النساء في أسيقة أخرى أو يُفهَم من زاوية مماثلة. كما نصادف في فن ما بين النهرين تمثلات عديدة للنساء ضمن أسيقة سردية، وهي تتنوَّع ما بين النقوشِ الصغيرة ونقوش جدارية بارزة ضخمة في القصور الآشورية. تُظهِر تلك التصاوير بدقة أدوارًا مجندرة تتحول فيها الأنوثة إلى حاملٍ لمعانٍ محددة، وهي معان جرى تقديمها وتحليلها في الفصل السادس.

يركّز الفصل السابع على الإلهة الآشورية-البابلية عشتار. الفكرة التي تجري مناقشتها هنا هي أن موقع عشتار في الميثولوجيا البابلية والدين البابلي يقوم بدور المجاز عن كل ما هو خارج معايير السلوك المجندر المتمدِّن وكل ما كان يُعد متطرفًا أومفرطًا أو جامحًا، وبالتالي يمكن مطابقته مع الأنوثة. كانت تركيبة عشتار الأسطورية، بما هي مخالِفة للرجل، بمثابة الضمان لتماسك نظام العالم في بلاد ما بين النهرين، كما كانت، من دون شك، تمثّل حدود الاستقرار والسلوك المتمدِّن ذاته.

الكتاب لا يضم خاتمة، بدَل ذلك يتناول الفصلُ الثامن أساليبَ استخدام صورة المرأة البابلية في الفنون البصرية الأوربية في القرن التاسع عشر. وتشكِّل لوحاتٌ من نوع 'سوق الزواج البابلي' للفنان البريطاني إدوين لونغ، الذي عاش في العصر الفكتوري؛ و'عشتار' للفنان البلجيكي الرمزي فرناند خنبف، مركزَ الاهتمام في هذا الفصل الذي يسعى للتحرّي عن الدور الذي مارسته لمرأةُ البابلية في المخيلة الأوربية، كما يسعى لمعرفة الكيفية التي تمكنت بها تلك الصورةُ المتخيَّلة، بدورها، من التأثير في تفسيرات الباحثين للمكتشَفات الآثارية في بدايات النشاط الأركيولوجي في بلاد ما بين النهرين. المسرد النقدي للمراجع الخاص بكل فصل على حدة يمكن له أن يكون مرجعًا مفيدًا لطلاب وباحثي العصور القديمة غير المطَّلعين على المنهجية النسوية،

وللمؤرخين أو للمختصين بتاريخ الفن في مجالات أخرى، ممن يرغبون بالحصول على مزيد من المعلومات حول الجندر في الشرق الأدنى في العصور القديمة.

تُعنى المقارباتُ النسوية المعاصرة، التي ترى في الجنس-الجندر والجنسانية تركيبتَيْن، بمعرفةِ كيفية تصوير الأجساد المجندرة والتباين الجنسي في الفنون البصرية وفي الأدب والمدوَّنات التاريخية، وليس بمعرفة الأسلوب الذي كانت تعيش به المرأةُ واقعَ الأحداث اليومية وتختبرها. في مشروعٍ كهذا، يكتسب كلٌّ من الجسد والجنسانية أهمية قصوى، ولكن حتى التمثلات التي تبدو ظاهريًا وكأن لا علاقة لها بالجنس، نجدها مجندرة. وبالإمكان تحليل العديد من المعاني والاستنتاجات المجندرة خارجَ نطاق تصاوير الأجساد المجنسنة. ركّزت أعمال سابقة عديدة على أسلوب رسم جسد الذكر أو جسد الأنثى وعلى طرق تزيينهما، أو على الكيفية التي تسهم بها تلك الزخارف في الدلالة على الجندر. ويشير كتاب (Koloski-Ostrow Lyons 1997: 2)، إلى أن الجزء الأكبر من تلك الأعمال وصْفي أكثر منه تفسيري. فهو يفتقر إلى أسس نظرية حقيقة. هنا تجري إضافة المرأة ببساطة، بما هي مجرد مكوِّن آخر يُضاف إلى وصفة من التفسيرات من دون أن تُحْدِث فيها هذه الإضافة أي تغيير، كما في مقولة (Gero and Conkey 1984) المتداولة بكثرة: منهجية 'أضف النساء وحرِّك/ add women and stir'. في الدراسات الخاصة بالشرق الأدنى نلمس عزوفًا عامًا عن تناول أي موضوع يتجاوز تبويب الإشارات إلى المرأة أو التمثلات الخاصة بها. ولم تتعدَّ التفسيراتُ، إلا في ما ندر، الدراسةَ الدقيقة للأيقنة، الخاصة بالآلهة وبرموز الألوهية على سبيل المثال، أو دراسةَ الرموز بوصفها تشير إلى صانعيها أو دراسةَ تأثير أنواع الأيقنة وأساليبها، لا سيما حين يكون التركيز منصبًا على الاستعارات الثقافية المتقاطعة. ولم يحدث، إلا في بضع حالات استثنائية معروفة ، أن جرت محاولاتُ فهْم نظرية تاريخية للفن، سواء أكان الجندر هو موضوع البحث أو لم يكن. في مجال الفن الكلاسيكي، مثلاً، لم يبق شيء، بِدْءًا بالمناهج الزخرفية لفن النحت المعماري وصولاً إلى التصاوير المرسومة على المزهريات، إلا وأُشبع بحثًا وتمحيصًا وتحليلاً خارج نطاق المستوى السردي الميثولوجي وصولاً إلى الرسائل متعددة المعاني والمستويات الكامنة في مشاهد من هذا النوع. وهكذا نستطيع أن نتلمَّس، في ما يبدو ظاهريًا مجرد معركة بين الآلهة والعمالقة، أفكارَ الهوية وأفكارَ الروح

الإغريقية والبربرية وأفكارَ البطولة والذكورة، كما شكلهما المجتمع الإغريقي. أما في الدراسات التي تتناول الفن في الشرق الأدنى القديم، فلم تجر إلا نادرًا محاولة العمل ضمن هذه التوجّهات. في نهاية المطاف، الجندر لا يتعلق بمجرد اللذة الإيروتيكية أو 'الجنس الحر/ free sex' في مواجهة 'الجنسانية المقموعة'، ولا هو يتعلق بالمرأة المقموعة في مواجهة المرأة المتحررة. الجندر يتجلى في أساليب تدعِّم التراتبيات ذات الطبيعة الدينية والسياسية والاجتماعية الخاصة بالقوة، وتتصل بالهويتين الطبقية والإثنية. ولكن لا يمكن أبدًا عد هذه منهجيات عامة شاملة، بل ينبغي النظر إليها ضمن سياق كل مجالٍ على حدة من مجالات البحث الاستقصائي الخاص بالعصور القديمة، كما نفعل في مجالات أخرى.

باختصار، كتاب 'نساء بابل' لا يسعى لأن يكون الكلمة الفصل في موضوع الجندر في العصور القديمة، بل يهدف إلى تحديد الكيفية التي تم بها فَهْم الجنسانية الأنثوية والأدوار المجندرة، ومن ثم تشكيلها، من خلال تمثلات محددة في ثقافةٍ قديمة بعينها، وهي ثقافة بلاد ما بين النهرين. ويسعى الكتاب أيضًا إلى تحديد بُنى الجندر، هذا إضافة إلى إثارة الجدل في الثنائيتَيْن التبسيطيتَيْن قوة الذكر/ خضوع الأنثى، اللتين استندتْ إليهما العديدُ من الدراسات البحثية. تختلف الأعراف في الشرق الأدنى عن مثيلاتها في مجتمعَيْ بلاد الإغريق وروما، المجتمعان القديمان المعروفان أكثر من غيرهما في أوساط الباحثين في مجالَيّ تاريخ المرأة والتاريخ القديم. يهدف الكتاب الحالي إلى توسيع أفق مجالَيّ البحث هذين من خلال وضْع هذه المدوَّنات الخاصة بالشرق الأدنى بمتناول مجموعة أكبر من القراء. كما ويأمل الكتاب، في الوقت نفسه، أن يكون مقدمة للنقد النسوي لطلّاب التاريخ القديم والشرق الأدنى القديم، وأن يقدِّم الدليلَ على أن المقاربات النظرية المعاصرة بإمكانها تقديمَ أفكارٍ معمقة قيّمة تُضاف إلى الأبحاث التاريخية التقليدية ضمن هذا المجال.

1) المرأة/الجنس/الجندر:
تاريخ المرأة والشرق الأدنى القديم

«عِبْرَ التاريخ، جَهَد الناسُ عبثًا في حلِّ لغز طبيعة الأنوثة . . . أنتم أيضًا، أعني أنتم الرجال، لن تستطيعوا تفادي مشاعر القلق إزاء هذه المشكلة؛ أما النساء، فلا حاجة بكن للقلق، فأنتنَّ المشكلة» 'فرويد'.

ما تاريخ المرأة؟. قد يبدو استهلال الكتاب بسؤال كهذا بعد ربع قرن من توطيد أسس الدراسات الخاصة بالمرأة وتحوّلها إلى فرع معرفي أكاديمي ممأسس، أمرًا لا معنى له. فقد يبدو بديهيًا لأي قارئ أن تاريخ المرأة يعني دراسةَ النساء في المرويات التاريخية، بمعنى أنه تدوين لأنشطة النساء بموازاة أنشطة الرجال. أما القرّاء من ذوي التوجهات الأكاديمية، فلا بد وأن يشيروا إلى أن تاريخ المرأة، بحد ذاته، لم يعد يشكّل مجالاً بحثيًا لفرع معرفي ثانوي منفصل لأن من الواضح حاليًا أن الأسئلة الأشمل المتعلقة بالجندر تجري مناقشتها ضمن الدراسات التي تتناول المرأة عبر التاريخ، أو حتى في المجتمعات المعاصرة. مع ذلك، يبدو السؤال الذي طرحتُه في مستهل الكتاب جديرًا ببعض الاهتمام لأن مشروع دراسة تاريخ المرأة وعلاقته بالعصور القديمة ليس وحده الذي لا يزال يكتنفه بعض الغموض؛ بل إنه لا يمكننا عد الفئة الجندرية 'المرأة' ولا مصطلح 'تاريخ' خاليّين من أي إشكالية. فكلا الكلمتَيْن، كما نستخدمهما لدى دراسة العصور القديمة، في حاجة لتوضيح من نوع ما. كما أن استعمال المصطلحَيْن، جنبًا إلى جنب في فرع معرفي ثانوي، ينطوي على عدد من المضامين المهمة في ما يتصل بمجال التاريخ القديم، ينبغي كشفها وإشباعها بحثًا وتحليلاً. ولهذا، فإني أرغب في استهلال الكتاب بطرح مجموعة من الأسئلة المؤطِّرة (enframing) بهدف إضافة مسألتَيْ الجنس/الجندر والذاتوية (subjectivity) الأنثوية إلى النقاش العام الدائر عن المرأة في التاريخ وإلى

تحليلات التمثّل البصري في العصور القديمة. وفي الوقت نفسه، سوف أضيف التمثّل، بوصفه مبدأ نظريًا فاعلاً، إلى المناقشات الدائرة في الجنس والجندر، وإلى صيرورات كتابة التاريخ. المقاربة التي أنوي تبنّيها هي، في واقع الأمر، تقاطعٌ بين الشواغل النسوية والمابعد حداثية، والتساؤلات التاريخية والتاريخية الفنية والأركيولوجية. بالتالي فهي دعوة للتبادلية بين الفروع المعرفية، ليس فقط في مجال دراسة المحفوظات والبيانات المخصَّصة تقليديًا لأحد مجالات الخبرة الفكرية، بل تبادلية معرفية منهجية متكاملة؛ أي تبادلية معرفية لا تلجأ لاقتباس بعض الأساليب من أحد مجالات التخصص لاستخدامها في مجال آخر و'تطبيقها' بصورةٍ شبكة تنظيمية على المادة قيد البحث، بل تقوم بدمج الاهتمامات النظرية والأفكار المعمقة للأساليب المذكورة.

كيف نسترجع المعارف المتعلقة بالمرأة في ثقافةٍ ما قديمة؟. هناك مجالان أساسان لتفسير تلك المعارف فيحتاجة للتوضيح. الأول تشمله نظرية المعرفة (epistemology)، ويتضمن مجالات من نوع التاريخية، والوثائق التاريخية، والسياق الأركيولوجي والسياق الثقافي أو الذاتوية، والمسائل المتصلة بالتفسير والترجمة، والأيديولوجيا، والتلقّي، كما يتضمن الكيفية التي تتفاعل فيها كل تلك المجالات لإنتاج المعارف. المجال الثاني هو علم الوجود (ontology)، وهو مجال المفاهيم الأساس التي نتناولها بالدراسة: المرأة، الرجل، الجنس، الجندر، النظرة المتأملة، التباين، الجنسانية، الإيروتيكية، بل وحتى الرؤية. الشكل الذي يتجلى به هذا النظام المعرفي/ الوجودي لدى دراسة العصور القديمة، هو موضوع البحث هنا. بالتالي فأنا أتخيل هذا المشروع بصورةِ شبكة من نوعٍ ما تكون فيها نقاط التقاطع والفواصل بين مجالات التركيز الرئيسة، المرأة والتاريخ والجندر والتمثّل، متواكلة ومتكافلة تعمل سوية لتشكيل المعنى. سأبدأ، كخطوة أولى، بتقديم بعض التعاريف الفاعلة هنا ضمن نسق أساس لتاريخ الدراسات الخاصة بالمرأة وتاريخ الدراسات البحثية النسوية. وسأقوم بتطوير كل المصطلحات والمفاهيم الأساس الفاعلة الواردة في هذا الجزء وتطوير تحليلاتها، كما سأكشف مضامينها النظرية خلال مسار الكتاب وذلك في ما يتصل بمجال التركيز المحدد في كل فصل. بالتالي، يمكن عد النقاش الأولي الجاري هنا مقدمةً لبنية الفرع المعرفي وللمحدِّدات (parameters) النظرية للأبحاث النسوية، وللأفكار النسوية المعاصرة المتداولة حاليًا

في الوسط الأكاديمي.

1/1) تاريخ المرأة

كان المعنى الدارج لمصطلح تاريخ المرأة هو أنه سرْدٌ لما فعلته النساء في ثنايا الرواية الأشمل لتاريخ العالم، أو للتاريخ الإنساني الذي يُفترَض، من حيث التعريف، أن يعني تاريخ الرجل. بالتالي، فإن تاريخ المرأة غالبًا ما يُقدَّم بوصفه تاريخًا موازيًا للتاريخ المتمركز حول الذكر (androcentric) ومتعارضًا معه. أحيانًا، عُدَّ مصطلح تاريخ المرأة بأنه يعني أي مقاربة أو منهجية تاريخية، مهما كان نوعها، طالما أنها كُتبت أو دُرِّست من باحثات. وقد يكون أكثر المعاني شيوعًا لمصطلح تاريخ المرأة هو الدراسات الاستقصائية التاريخية التي تتناول ما يُعد، في جوهره، مشاغل (preoccpations) أنثوية عبر التاريخ: الإنجاب وتربية الأطفال والجنسانية والانفعالية والحيز المنزلي والاقتصاد المنزلي والحرف اليدوية البسيطة، وإلى ما هنالك. هذا التقسيم والتحديد لما هو فعالية أنثوية في جوهرها، يعادل، من حيث الأساس، تحديدَ موقع المرأة داخل الفضاء الخاص للحياة المنزلية والعائلة وموقع الرجل داخل الفضاء العام للعمل والحكم. ثمة تفسير سائد لهذا التحديد التاريخي لموقع المرأة داخل الفضاء المنزلي، وهو أن المرأة مناسبة على نحو طبيعي (أي من حيث تكوينها البيولوجي) لهذه المشاغل ، وبالتالي فإن هذا التقسيم الجنسي للشواغل التاريخية يُعد تقسيمًا طبيعيًا للعمل وللمشاغل، يمكن إسقاطه ارتجاعيًا عبر الزمن، دونما أي إشكاليات. والسبب في عد هذا التصنيف لمجالٍ نسائي ذي طبيعة متأصلة مسلَّمةً راسخة لا يمكن دحضها في مجال الدراسات البحثية التاريخية، هو أننا نعد فئتَيْ رجل وامرأة أمرًا بدهيًا لا يحتاج إلى برهان. نعتبرهما تقسيمين بيولوجيين فرعيين للجنس يحدِّدان السلوك البشري على نحو طبيعي. ولكن، وكما سيتبيَّن لاحقًا، فإن المفهوم القائل إن البيولوجيا هي الضامن لتعريف 'رجل' أو 'امرأة'، هو بحد ذاته، مفهوم محدَّد تاريخيًا ومتغير. وهو، قطعًا، ليس بالوسيلة المطلقة أو الشاملة التي تكشف لنا وجود نظام جنسي عالمي. فالانطباعات المتكوِّنة عن التباين البيولوجي تتنوع بتنوع الثقافات بل وضمن نفس الثقافات عبر الزمن. بالتالي، نحن نتعامل على الدوام مع أشكال من الذكورة والأنوثة ذات خصوصيات تاريخية، ومع

مفاهيم أخرى للفردية وللهوية.

نلاحظ في المرويات التاريخية السردية لتطور المدنية من العصور القديمة وصولاً إلى العصر الراهن أن تاريخ المرأة صار غالبًا ما يعني تقدّمًا متعاقبًا أحادي الخط للنساء بوصفهن مجموعة متجانسة محددة بوضوح، تَقدّمٌ بدأ في العصور الإغريقية القديمة، ووصل إلى ذروته في الحداثة الغربية المعاصرة. بالتالي، نجد أن تاريخ المرأة، من حيث أنه تاريخ قديم، كان في الغالب يقتصر على العصور القديمة الكلاسيكية. ولا شك في أن هذا الوضع ناجم جزئيًا عن مفاهيم عن التاريخ ذات مركزية أوربية، بوصفها المجال الأصلي للغرب، مع عد ما تبقى من العالم مجرد فروع هامشية تتوضع على أطراف ما يُعد أنه التطور التاريخي الحقيقي. ولكن لا يمكن عد واقع الحال هذا مجرد ثمرة لأساليب إقصائية يتبنّاها الباحثون الكلاسيكيون. بدأ الباحثون في مجال الكلاسيكيات الاهتمامَ بمسألتَيْ الجندر والجنسانية منذ أواخر ستينيات القرن العشرين، ونجح العديد منهم في استيعاب نظريات مابعد الحداثة ونظريات النسوية ونظريات التحليل النفسي، بل حتى في استيعاب المجال الأكثر حداثة لنظرية الانحراف التي تطورت خلال تسعينيات القرن العشرين[1]. نجد في المقابل أن المهتمين بدراسات الشرق الأدنى كانوا أكثر محافظة في رغبتهم في خوض مجالات أخرى من العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، لا سيما حين يتعلق الأمر بالجنس-الجندر. قلة منهم فقط عمدت إلى دراسة هذين الموضوعين، رغم وفرة المدوّنات النصية والفنون البصرية والمعطيات الأركيولوجية المتعلقة بالجندر والجنسانية. ويمكن القول إن وضع الدراسات الخاصة بالجندر في مصر الفرعونية أفضل قليلاً من مثيلاتها في مناطق أخرى من الشرق الأدنى، ولكن حتى في الدراسات الخاصة بمصر، لم تَلْقَ التطوراتُ الأخيرة في ميدان النقد التاريخي أو النظريات المتعلقة بالجندر الاهتمامَ الكافي. نجد في المقابل أن التاريخ الكلاسيكي والأركيولوجيا، اللذين غالبًا ما يُتّهما بالمحافظة من العاملين خارج التقليد الغربي، تصدَّرا حركةَ التطورات النظرية الحالية في مجال دراسات العصور القديم، وسَبَقا، بمراحل، الدراساتِ البحثية الخاصة بالشرق الأدنى. نجم عن ذلك وضعٌ أكاديمي أصبحت فيه أي إشارة إلى المرأة أو الجندر أو الجنسانية في العصور القديمة تدفع للافتراض بأنها إشارة إلى العصور القديمة الكلاسيكية. وفي أفضل الأحوال، يَرِدُ ذِكْر أمثلة عن مأزق المرأة في الشرق

الأدنى (التي تُقدَّم عادة على نحو سلبي) بغرض المقارنة في الأعمال التي تتناول تاريخ المرأة في بلاد الإغريق وروما.

لا ريب في أن كل تعاريف تاريخ المرأة التي استعرضناها، على نحو موجز، مُثقلة بالعديد من الأفكار المسبقة. وقد يدَّعي النقدُ النسوي المعاصر أن تلك الأفكار المسبقة تتولَّد عن نظام ثقافي بطركي أو ذي مركزية ذكورية يهيمن على المشهد. بعبارة أخرى، عملية تعقّب ما يُعد شواغل أنثوية جوهرية في المدوّنات التاريخية لا تعدو كونها الالتزام بمفاهيم مسبقة لا تتعلق فقط بما هو مؤنث متأصل، بل تتعلق أيضًا بما يُشكِّل مدوّنات تاريخية صحيحة، وبالتالي تكون النتيجة إدامة رواية التطور أحادية الخط التي تتسم بالمركزية الذكورية وبالمركزية أوربية، في آن معًا. وفي مواجهة هذه المفاهيم الطبيعانية (naturalistic) أوالمُجَوْهِرة (essentialising) الخاصة بالتقسيمات الجنسية، كان رأي بعض دعاة النسوية أن التقسيم بين العام والخاص هو في حد ذاته تركيبة مجندرة صارت فيها كلٌّ من هوية المرأة وهوية الرجل تتحدَّد ضمن حيِّز مختلف وأنشطة مختلفة، واستطرادًا، طبقًا لأخلاقيات وقيم معينة أيضًا. أضف إلى ذلك أن عد أي عمل، مهما كان نوعه، تاريخًا للمرأة طالما أنه مكتوب بأقلام باحثات، يفترض أن النساء، من حيث الجوهر، لا بد وأن يكنَّ متماثلات وبإمكانهن التفكير بالنيابة عن كل النساء والكتابة عنهن ككل، وبالتالي أن كل الرجال يمكن تعريفهم بوصفهم مجموعة متماسكة لا تَمايُز بين أفرادها. أخيرًا، يرى بعضُ دعاة النسوية أن مفهوم مركزية المدنية الغربية في تاريخ العالم مرتبط بالتموضع ذي المركزية الذكورية للرجل الغربي المستقل بوصفه المثِّل (agent) الرئيس للتاريخ المذكور. وهكذا نجد أن النسوية المعاصرة حسّاسة إزاء النقديات مابعد الكولونيالية للاضطهاد بنوعيه العرقي والكولونيالي اللذين لا يقتصران على الاضطهاد الجسدي والاستعمار الاستيطاني للأرض، بل يتعديان ذلك إلى استعمار التراكيب المعيارية للدراسات البحثية ذاتها.

يمكن القول إن الرأي القائل إن المرأة هي مجرد عنصر ثانوي في ما يُعد، فعليًا، 'التاريخ الحقيقي للبشرية'، أصبح حاليًا بحكم اللاغي تقريبًا في الأوساط الأكاديمية. ولا يمكن، في وقتنا الراهن، عد النقد النسوي جديدًا أو طارئًا كمقاربةٍ نظرية في مجالات التاريخ أو تاريخ الفن أو الأركيولوجيا. وقد كان للدراسات المتعلقة بالمرأة ونظريات

الجندر والنقد النسوي، خارج نطاق الشرق الأدنى القديم، تأثير كبير في مجال العصور القديمة خلال السنوات القليلة المنصرمة، لا سيما في أوساط الباحثين الذين يميلون للجانب النظري، كما نلاحظ تناميًا مضطردًا في الاهتمام بالمقاربات المذكورة بدأ يفرض تأثيرَه حتى في العاملين في مجالات بحثية أكثر تقليدية. مع ذلك، ما زلنا نلحظ بعض الارتباك السائد في الجو في ما يخص تلك المنهجيات. فالافتراض الغالب هو أن دراسة المرأة تشكل جزءًا من المشروع الأكبر للتاريخ الاجتماعي. وهناك قلة فقط من المؤرخين الاشتراكيين أو المؤرخين الماركسيين ممن يرغبون بالسماح للشواغل النسوية أن تجد طريقها إلى تحليل اجتماعي صرف يقوم على أساس طبقي[2]. بدلاً من ذلك، غالبًا ما يُعد النقد النسوي شأنًا ثانويًا، هذا إذا كان ضروريًا. لكن هذا الموقف، رغم كونه ليبراليًا، يُغفِل الفكرةَ الأساس في نظرية النسوية، وهي أن مصفوفة (matrix) التباين الجنسي تشكل جزءًا لا يتجزأ في تركيب المجتمعات. وبالمصطلحات الماركسية، لا يمكن تعيين موقع التباين الجنسي عند مستوى ظاهراتي-مصاحبي (epiphenomenal) من البنية الفوقية. بالتالي، لا يمكن تحليل الجنس/ الجندر أو موقع المرأة في المجتمع بوصفه مسألة جانبية، وعلى أساس منهجيةٍ وضعية (positivist) إمبيريقية. ونلاحظ غالبًا أن الباحثين في مجال دراسات الشرق الأدنى يفترضون أن دراسة المرأة في المدوّنات التاريخية أو الأركيولوجية شبيهة تمامًا بدراسة أي موضوع آخر، فما على الباحث سوى تكديس المعلومات وفهرسة كل إشارة متوافرة عن الموضوع وتسجيل البيانات المأخوذة من الأسيقة الأركيولوجية، وهكذا يحصل على مدوّنة كاملة ومنهجية ودقيقة. لا نجد عادة من يواجه هذه الطبيعة المختلفة والمعقدة لعملية تكديس معلومات من هذا النوع عندما تكون المرأة موضوع الدراسة، هذا إذا جرى إدراك هذه الطبيعة. التاريخ النسوي المعاصر، في المقابل، يهتم بهذه الإشكالية المتمثلة في الوصول إلى 'المرأة' في أي مرويات تاريخية. فبدل الاكتفاء بالعثور على 'المرأة' في التاريخ، نجده يحاول معرفة ماذا تعني 'المرأة' في تلك المرويات التاريخية.

2/1) النقد النسوي

المجال الثاني الذي أود مناقشته هنا، وهو النقد النسوي أو نظرية النسوية، يحتاج إلى

التوضيح أكثر مما تحتاج إليه التعاريف الخاصة بتاريخ المرأة. فلربما كانت تلك التعاريف وما يكتنف تاريخ المرأة من سوء الفهم ناجِمَيْن عن الأعراف ذات المركزية الذكورية، وعن المفهومَيْن المجوهِرَيْن للمرأة والرجل بوصفهما فئتين خاصتين بالجندر. نجد، في المقابل، أن حالات سوء الفهم الذي يكتنف نظرية النسوية لا يمكن تصحيحها بسهولة. فهناك ارتباك، حتى في صفوف من يعدون أنفسهم باحثين في مجال نظرية النسوية، أدى أحيانًا إلى خلافات ذات طابع عدائي تتصل بما يستلزمه النقدُ النسوي 'الحقيقي'. وغالبًا ما تبدو المجادلات من هذا النوع وكأنها تفترض وجود منهج عام متماسك على الجميع الالتزام به كما لو أنه مجموعة من التعليمات في صيغة علمية. لكن النظرية النسوية ليست بالجامدة ولا هي بالممكن اختزالها في منهج واحد 'صحيح'. فاعتبارًا من ستينيات القرن العشرين، تم تطوير عدد من المقاربات النسوية التي عادة ما توصف بأنها سلسلة من 'موجات' الدراسات البحثية. بدأت الموجاتُ المذكورة مع البدايات الأولى للأعمال النسوية مع المشروع الرامي إلى العثور على المرأة في المدونات التاريخية (آنفة الذِكْر)، وسرعان ما انصب التركيز على تحديد وسائل اضطهاد المرأة في لحظات تاريخية محددة وفي مجتمعات بعينها. خلال السنوات القليلة الماضية، حل محل الاهتماماتِ المذكورة اعتباراتٌ تستند إلى أسس أكثر نظرية وتتعلق بالجنس والجندر بوصفهما تركيبتين ثقافيتين، ونظرياتٌ حول الذاتوية وعلاقتها بالقوة. سوف أحدد في ما يلي ما يمكن عده الموجات الثلاث الرئيسة، كما سأناقش المجالات الحديثة ذات الصلة والخاصة بنظرية المثلية، ونظرية الذكورة. وفي ما يخص الهدف المتوخى من هذا الكتاب، أود الإشارة، بدايةً، إلى أنني أعمل بوحي من اعتقادي أن الجنس والجندر يجري تركيبهما ثقافيًا؛ أي أنهما تركيبتان خطابيتان (discursive) يتم تحديدهما اجتماعيًا وتكتسبان خاصيات الطبيعي (the natural). مشروعي هنا هو صياغة مرويّة للجندر في العصور القديمة في بلاد ما بين النهرين بصورةِ تركيبيةٍ معقدة محدَّدة بسياقها التاريخي-الاجتماعي. ومن خلال التركيز على التمثلات البصرية والنصية، إنما أرمي إلى لفت الانتباه إلى الأساليبِ التي يعمل بها التباينُ وإلى تعبيراتِه ضمن الخطاب، وليس إلى استرجاع واقع الحياة اليومية للنساء وللرجال. وبذلك يكون الأساس النظري للدراسة الحالية الموجة الثالثة من النسوية، أو موجة ما بعد النسوية كما يُطلَق عليها أحيانًا، لكنني

سأحاول في ما يلي البرهنة على أن النظرية النسوية الخاصة بالموجة الثالثة، ذاتها، تعاني بعض مكامن القصور لدى تطبيقها على الشرق الأدنى في العصور القديمة، مكامنُ قصور تُظهِر ضرورةَ تجاوز مجموعة محددة من الإرشادات 'الصحيحة' التي تطورت في سياق الحداثة وما بعد الحداثة، وصياغةَ أساليب تسترشد بالنسوية وبالنظريات الأركيولوجية وبالنقد التاريخي.

3/1) مسألة النظرية

لدى مناقشة نظرية النسوية، يبرز السؤال المحتوم حول قيمة 'وضع نظرية'. ومن الطبيعي أن يعد معارضو المقاربات النظرية، مهما كان نوعها، النظريةَ النسوية، أيضًا، عقيمة ومتحيزة ومضلِّلة. ويعبّر تيري إيغلتون (Terry Eagleton) عن هذه الفكرة ببراعة إذ يقول: العداء للنظرية عادة ما يعني معارضةَ المرء لنظرياتِ الآخرين ونسيان نظريته الخاصة (Eagleton 1983:7). لدى الحديث عن 'مقاربة تقليدية' في مواجهة 'مقاربة نظرية'، فإننا في الواقع عادة ما نشير إلى تعارضٍ بين الوضعية واعتمادِها على بدايات النظريات المعرفية الحديثة، من جهة، والدراساتِ مابعد الحداثية وتساؤلاتِها حول الأشكال الأقدم للمعرفة، من جهة أخرى. ولم تنج حتى الأركيولوجيا العملياتية (processual Archaeology) [سابقًا الأركيولوجيا الحديثة حيث يركز هذا العلم على العمليات التاريخية التي تشكل أسس التغيير، وعلى بيئات المجتمعات القديمة وتقنياتها والأسس الاقتصادية للتنظيمات المجتمعية وعلى العقائد – المترجمة]، التي لا تُعد مقاربةً مابعد حداثية بل منهجيةً تستند إلى البنيوية (structuralism)، وهي نظرية حداثية متأخرة، لم تَنْج من ارتياب 'التقليديين'. في الأركيولوجيا والتاريخ القديم غالبًا ما يقوم الطرفان بإرباك بعضهما بعضًا، لكن الأمر لا يصل إلى حد العداوة الفعلية. ويعود جزء من المشكلة إلى بطء مؤيدي النظرية، أحيانًا، في شرح مقارباتهم لمعارضيهم. وقد أدى هذا العزوف عن توضيح الأساليب وكشف اللغة النقدية، إلى العديد من حالات سوء الفهم التي نشأت حتى بين من يعدون أنفسهم ممن يطبقون النظرية. بل إن مصطلح 'مابعد حداثي' بحد ذاته يُعد مدعاة للبلبلة الفكرية للعديدين ممن يفترضون على ما يبدو أنه 'نظرية'، في حين أنه قد يكون من الأفضل وصفه بأنه طابع العصر (Zeitgeist)

الذي برز فيه الشكُّ وسْط المعرفة، شكٌّ يفضي بنا إلى العديد من النظريات التي قد يكون العديد منها، وهو غالبًا ما يكون، متعارضًا مع بعضه البعض (على سبيل المثال، الفلسفة البراغماتية [النفعية، الذرائعية – الناشر] مابعد الحداثية ونظرية التفكيك)، لكنها جميعًا تتخذ نفس الموقف القائل إن كل المعارف مركّبة اجتماعيًا، وإن التمييز بين الطبيعي والثقافي، سواء أكان تمييز الجنس/ الجندر – الذي يشكل مجال البحث هنا، أو كان ادّعاء الحقيقة في مجالات المعرفة الأخرى، ليس على تلك الدرجة من الوضوح أو البساطة التي قد يتراءى لنا بها للوهلة الأولى[3].

في المقابل، غالبًا ما تكون معارضةُ التقليديين المتمسكين بموقفهم المعارِض للنظرية ناجمةً عن الخوف أكثر منها موقفًا فكريًا. فبدل أن يقدّم التقليديون حججهم ضد الموقف النظري، نجدهم غالبًا ما يرفضونه بوصفه 'رطانة غير مفهومة' ويحكمون عليه بأنه لا يمت للدراسات البحثية بصلة. لا ريب في أن الصعوبة التي تكتنف معظم النصوص النظرية الأساس تؤدي بالنتيجة إلى العزوف عن قراءة النظرية، لكن صعوبة النصوص لا تُعد عادة سببًا كافيًا لثني الباحثين عن مهمتهم. ويمكن أن نضيف إلى هذا العراك المحتوم مع تعقيدات النصوص، خيبةَ الأمل التي تكلّل عملية القراءة في نهاية المطاف. فقراءة نظرية ليست بالعملية المجزية التي تبعث في النفس رضى فوريًا لأنها في الواقع تسعى، دونما توقف إلى، إبطال المقدمات المنطقية التي تأسست عليها معارفنا. يقول جُنَثن كلر (Jonathan Culler): لا يمكن فصل الخوف الذي نستشعره عندما نواجه خطابات لا نعرفها ولا نفهمها، عن إمكانية فهم جديد (Culler 1994: 17). يمكن القول، إذًا، إن إبطال المقدمات المنطقية للمعرفة هو جانب مهم وقيّم من عملية فهم الأسلوب الذي نكوّن به المعرفة ذاتها. تتبدى أهمية هذه الفكرة على نحو خاص في ما يتصل بالعصور القديمة في الشرق الأوسط لأننا نتعامل هنا مع آخرية (otherness) قصوى زمنية ومكانية في آن معًا. فأي دراسة لماضي الشرق الأدنى تعترضها منذ البداية مفاهيم مسبقة انغرست منذ زمن طويل في الخطاب بوصفها حقائق علمية أو إمبيريقية. وغالبًا ما نتلمَّس في الأبحاث المعاصرة آثار التعاريف الاستشراقية العائدة للقرن التاسع عشر التي تخلع على الشرق القديم صفات العنف والاستبداد والانحلال الجنسي والفسق، أو صفاتٍ معاكِسة على نحو ينطوي على

مفارقة، أي المحافَظة والخنوع للظلم، وسوف أعرض أمثلة من هذا النوع في الفصول اللاحقة، وذلك من دون أن يخطر ببال أحد أن يتساءل، ولو عَرَضًا، عن الكيفية التي تم بها اكتساب معرفة كهذه. الدراسات البحثية المسترشدة بالنظريات، إذًا، كان ينبغي لها الظهور منذ وقت طويل، بل، ويمكن حتى القول، إنه ثمة حاجة ملحة لها ضمن هذا المجال. أي أن النظرية ليست مقارَبة يمكن للباحث اختيارها بدلاً من دراسات بحثية تستند إلى حقيقة موضوعية (مزعومة). فهذه الدراسات تعتمد أصلاً على آراء أو نماذج غير محدَّدة (unstated) تُعد صائبة بديهيًا، وبالتالي فهي لا تتطلب تعريفًا ولا تفسيرًا. بعبارة أخرى، عندما يرفض الباحثون الوضعيون 'النظرية'، فإنهم يكونون بذلك إما عاجزين عن شرح ما يعتقدون أنه يشكِّل التاريخ، أو غير راغبين في شرح كيفية استرجاعه. بدل ذلك، نجدهم يحاججون أن الأمر بيِّن لا يحتاج للشرح. ولا تزال التجديدات النظرية التي طرأت على الأركيولوجيا مابعد العملياتية ومابعد البنيوية تُواجَه بنظرات الريبة، وغالبًا ما يتم الاستخفاف بها وعدها أساليب غير شرعية وغير موضوعية. مع ذلك، فإن المقاربات المذكورة، ومن خلال تبنّيها تساؤلات فلسفية تتعلق بأمور من نوع التفسير والأيديولوجيا والبلاغة، تقدم لنا أفكارًا معمقة قيّمة تسهم في فهم صيرورات التاريخ[4].

التهمة الأخرى، والشائعة، الموجّهة إلى نظريات مابعد الحداثة هي أنها تمارس نسبية خرقاء في التفسير تُعد خطرة من الوجهة السياسية. ويُوجَّه هذا الاتهام على نحو خاص إلى نظرية التلقّي (Reception Theory) [ومفادها أن معنى النص ليس متأصلاً فيه بل تخلقه العلاقة بين النص والقارئ المتأثر أصلاً بخلفيته الثقافية الخاصة وبتجربته الحياتية - المترجمة] ونظرية التفكيك من باحثين لم يُتَح لهم فعلاً، كما يمكننا أن نستنتج، قراءةَ الأعمال النظرية والفلسفية المعنيّة. يعبّر ريتشارد رورتي (Richard Rorty) عن الفكرة بالقول:

> 'النسبية' وجهة النظر التي تَعد أن أي رأي بشأن موضوع ما معين، أو في أي موضوع، صحيحٌ، شأنه شأن أي رأي آخر. لا يوجد من يؤمن بوجهة النظر هذه. ففي ما عدا طالب جامعة مبتدئ يرغب في التعاون، قد نصادفه عَرَضًا، لا يمكن أن نجد شخصًا يقول: إن رأيين متعارضين حول موضوعٍ ما مهم متعادلان في

صحتها. والفلاسفة الذين يُطلَق عليهم 'نسبيين' هم أولئك الذين يقولون إن الأسس التي يقوم عليها الاختيار بين آراء كهذه هي أقل خوارزمية (algorithmic) مما كان يُعتقَد[5] (Rorty 1982: 166).

كما يُعبّر غَيَتْري تشكرفرتي سبيفك (Gayatri Chakravorty Spivak) عن رأي مماثل، إذ يقول:

> نظرية التفكيك لا تقول بعدم وجود موضوع، بعدم وجود حقيقة، بعدم وجود تاريخ. النظرية، وبكل بساطة، تضع موضع التساؤل مسألةَ منْح الامتياز للهوية حيث يسود الظن أن شخصًا ما يحتكر الحقيقة. هي ليست كشفًا للخطأ. هي تُنْعِم النظر، على نحو متواصل ومن دون كلل، بالكيفية التي يجري بها إنتاج الحقائق (Spivak 1996: 27).

الفكرة الأساس في نظريات مابعد الحداثة، مثل نظرية التفكيك، ليست في أن كل التفسيرات صحيحة على نحو متساو، بل في أن المعرفة بكليتها هي بالضرورة بُنْية. إذًا، وعلى أساس وجهة النظر هذه، النظرية النسوية المعاصرة ليست أسلوبًا لرؤية التاريخ 'من منظور أنثوي' مكافئ ومواز للمنظور الذكوري، ولا هي نَدْب بسبب تهميش المرأة في المرويات التاريخية. النظرية النسوية المعاصرة موقف نظري يستند إلى الاعتقاد القائل إن المعارف، جميعها، بما فيها تلك التي تحدِّد الجسد والجنسانية والأدوار المجندرة المعيارية، هي مُنتَج وليست أمرًا تكتشفه الدراساتُ البحثية.

4/1) مسار الدراسات البحثية النسوية

تبدو الحركة النسوية، عمومًا، وكأنها مؤلَّفة من ثلاث موجات تطورية، رغم عدم توافر إجماع يُعتَدّ به بشأن كيفية تعريف تلك الموجات أو تعيين الحدود الفاصلة بينها. ولا ريب في أن ثمة قدر كبير من التطابق في المسائل المطروحة والأفكار المركزية بين ما يُطلَق عليه موجة ما، والموجة التي تليها، أما في ما يتعلق بالتواريخ الثابتة، فمن الصعب تحديدها. ولا يزال بعض الباحثين الحاليين يفضلون مقاربة الموجة الأولى، كما أن بعض الباحثين الذين نشطوا خلال سبعينيات القرن العشرين كانوا منذ ذلك الحين يجعلون من الأساليب النسوية إشكاليةً من خلال طرح مسائل نظرية مابعد بنيوية أو

مابعد حداثية يمكن أن نُطلق عليها اليوم اسم 'الموجة الثالثة' أو 'ما بعد النسوية'[6]/ postfeminist. ويمكن أن نضيف إلى هذا التطابق أيضًا الاختلاف القائم بين الحركة النسوية ذاتها والتوجّه إلى دمج شواغل الحركة ضمن الدراسات البحثية في مجال العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية. قد يقول قائل: إن نسوية الموجة الأولى كانت سابقة لأي محاولة لإقحام النسوية ضمن الدراسات البحثية. ظهرت الدراسات النسوية التي يمكن أن نطلق عليها حاليًا 'الموجة الأولى' خلال المرحلة الثانية، أو الموجة الثانية، من الحركة النسوية، خارج الوسط الأكاديمي (Kandiyoti 1996; Scott 1987, 1988). وإذا أخذنا في الاعتبار أن تلك التقسيمات الثانوية ليست عصية على التعديل، ولا هي تَرِدُ على نحو منسجم ومنتظم في العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، يمكن القول: إن ما سَيَرِدُ في ما يلي توصيف للاتجاهات والحركات العامة في الأبحاث النسوية يهدف إلى تقديم خطوط عريضة يمكن أن تساعدنا بهذا الشأن، وليس القصد منه أن يكون عرضًا محددًا عصيًا على النقاش يتعلق بالتقدم في هذا المجال.

5/1) الموجة الأولى: العثور على المرأة

انصبَّ الاهتمامُ الرئيس للموجة الأولى من الأبحاث النسوية، التي نشأت من رحم الحركات النسوية السياسية خلال ستينيات القرن العشرين، على التصدي للتحيّز ذي المركزية الذكورية وعلى التوثيق وتحديد موقع المرأة في المدونات التاريخية[7]. وكما سبق وأن ألمحت بإيجاز في العرض العام لتاريخ المرأة، استوجبتْ الطريقةُ المذكورة تعديلية (revisionism) نسوية للتاريخ، وتم ذلك من خلال قراءة المرويات التاريخية بحثًا عن أي معلومات يمكن تَسَقُّطها في ما يتصل بحياة المرأة، بما أن التاريخ التقليدي ركّز على إنجازات الرجل. على سبيل المثال، أعاد المؤرخون النسويون قراءةَ النصوص القانونية والوثائق الاقتصادية بهدف تحديد الموقع الاجتماعي للمرأة، وأصبح الهدفُ الرئيس التعرّفَ على إسهامات المرأة في التاريخ (e.g. Pomeroy 1975). وفي تاريخ الفن، كان الشغل الشاغل للمؤرخين النسويين العثور على الفنانات اللواتي غيّبهن الإهمال في تاريخ أدبٍ مُعتَرَفٍ به ذي مركزية ذكورية (Nochlin 1971). أما الأركيولوجيا فقد تخلّفت كثيرًا عن تلك الفروع المعرفية المتصلة ببعضها، فهي لم تتوجّه إلى معالجة التحيّز

المجندر في أساليب الأركيولوجيا الميدانية أو في أساليب استعادة الثقافة المادية إلا بعد عقد من الزمان (Gero and Conkey 1984).

نجد، إذًا، أن الأبحاث في الموجة الأولى تشير إلى الجهود الأولية المبذولة لتوطيد أسس الدراسات الخاصة بالمرأة في الوسط الأكاديمي. كانت السمة الغالبة في تلك المرحلة الأولى، داخل الوسط الأكاديمي وخارجه، 'النسوية التحررية' التي حدّدت مواضع القمع والتبعية في أمور من نوع القيود القانونية أو الأعراف المجتمعية أو النماذج النمطية التي حالت دون السماح للمرأة بالوصول إلى الفضاء العام أو إلى عالم الرجل. انصبَّ التركيز هنا، إذًا، على الكيفية التي حيل بواسطتها بين المرأة وإمكانيةِ وصولٍ مساوية إلى المجال العام والتمتع بحقوق مساوية لحقوق الرجل. وغالبًا ما اقتصرت تلك الدعوة إلى المساواة على محاولاتٍ مستميتة لتأمينِ موقعٍ ضمن ما يمكن تعريفه بتراكيب معيارية خاصة بثقافة بطركية. على سبيل المثال، لم تطرح تلك النسوية التحررية أي تساؤلات عن الماهية الفعلية للمعايير المجتمعية الخاصة بالبرجوازية الغربية والمتعلقة بالفردانية أو بالأُسرة النووية أو بالجنسانية المغايِرة المعيارية، وإلى ما هنالك. بدل ذلك، بدت النسوية (سواء منها الأكاديمية والسياسية) وكأنها لا تطالب سوى بمكان للمرأة في نظام عالمي ظلّت فيه الهيمنة الذكورية سالمة من دون أن يمسّها سوء. وفي أكثر مظاهرها راديكالية أو سياسية، كانت نسوية الموجة الأولى ترى في النظام البطركي منظومةً كونية سرمدية من السيطرة الذكورية يتحكم فيها الرجل بجنسانية المرأة ونشاطها الإنجابي وبحياتها عمومًا. وبالتالي فُهِمَ ذلك التقسيم الفرعي العام ذكر/أنثى بوصفه تقسيمًا محدَّدًا سلفًا من الوجهة البيولوجية، ومؤكَّدًا ثقافيًا من خلال المعايير المجتمعية. أصبحت الجوهرانيةُ البيولوجية، أو تصانيف ماهية الطبيعة الأنثوية أو الطبيعة الذكورية، قاعدةً معيارية وأدت إلى استقطابِ ما كان يُعد سلوكاً ذكوريًا متأصلاً أو سلوكاً أنثويًا متأصلاً.

6/1) الموجة الثانية: تعريف الإخضاع

قبيل ظهور الموجة الثانية من الأبحاث النسوية، التي يُعتقد أنها بدأت أواخر سبعينيات القرن العشرين، برز اهتمامٌ بشؤونٍ تجاوزت حدَّ الاكتفاء باختراق جدار الصمت الذي

يكتنف النساء في المدونات التاريخية لتشمل دراسةَ قضايا أوسع تتصل بتركيبة الجندر. وهنا علينا أن نتذكَّر، ثانية، أن الحدود التي تفصل بين الموجات الثلاث قد لا تكون أحيانًا واضحة المعالم. انتقدت المرحلةُ الثانية المرحلةَ الأولى صراحةً بسبب إخفاقها في إدراك الطبيعة العميقة الشاملة لمشكلة التبعية المجندرة. تتجلَّى الأهمية القصوى لتلك اللحظة، في ما يخص دراسة التاريخ، في كونها مثَّلت لحظةَ التحوّل عن محاولة العثور على المرأة في المدونات إلى محاولة الإشارة إلى وضع الاضطهاد الذي كانت المرأة تعيشه في المجتمعات، ولحظةَ صياغة أساليب بديلة لتحديد علاقات الجندر والمجتمع. نجد، بالتالي، أن الموجة الثانية تتميز بقيام الباحثين النسويين بالإشارة إلى الفرق بين إعادة مَوْضَعَة المرأة كفاعل تاريخي وعد الجندر فئة مركزية في التحليل التاريخي (Scott 1987, 1988, Kandiyoti 1996; Brooks 1997). وقد يكون أهم تطور حصل في الموجة الثانية هو عد مفهوم الجندر أو مفهوم الأدوار المجندرة هويّتان مركّبتان اجتماعيًا مفروضتان على الجنس البيولوجي، هوية جوهرية متموضعة داخل الجسد الطبيعي. بعبارة أخرى، للجنس وضع وجودي (ontological) في حين أن الجندر متغير. أدى تقسيم الجنس/الجندر إلى وضع العديد من الدراسات الاستقصائية حول الأدوار المجندرة المعيارية في ما يتَّصل بفئتَيْ رجل أو امرأة. وفي هذا الانتقال إلى مفهومِ جندر مُركَّب اجتماعيًا، رفضت نسويةُ الموجة الثانية ما قامت به الموجةُ الأولى من ترداد للمرويات التاريخية من دون الحفاظ على حيِّز نقدي فاصل، وسعت للعثور على سببٍ يفسّر حالة التبعية التي يعيشها الجندر المؤنث. واستنادًا إلى مزاعم الأنثروبولوجيا البنيوية بوجود تراكيب عامة شاملة تميّز أمورًا من نوع القرابة (Levi-Strauss 1969)، جرى تعريف إخضاع النساء أو قمعهن، بوصفهما نتيجة تراكيب القرابة التي لا تكون فيها المرأة ممثِّلاً فاعلاً، بل يجري اختزالها إلى رمز للمقايضة ضمن اقتصاد اجتماعي ذكوري في جوهره. وهنا برزت الخلافات بين دعاة النسوية الذين رأوا في الهيمنة الذكورية حقيقة سرمدية لا تقبل النقاش، بكل ما يرتبط بها من أفكار تتعلق بنظام أمومي ماقبل- تاريخي، ومن كانوا ينادون بتحليلٍ للعلاقات المجندرة يسترشد بالثقافة وبالمجتمع. توجّه النقدُ على نحو خاص إلى النزعات التعميمية في الموجتين الأولى والثانية حيث كان يجري إسقاط البطركية، دونما أي إشكالية، على نحوٍ عبر-ثقافي وعابر للتاريخ. ومن ثم تطوَّر الجدلُ

ليشمل الفرق بين الموجة الثانية والموجة الثالثة من الأبحاث النسوية.

برز عنصران مجوهران في آن معًا خلال الموجة الثانية. وهما الافتراضان المسبقان الأساسان المتعارضان وإن كانا مرتبطَيْن ببعضهما في الوقت نفسه، الاضطهاد والنظام الأمومي. في نظرية الاضطهاد، يقارب المرءُ المدونات وهو يحمل في ذهنه الافتراض القائل: إن المجتمع البطركي يضطهد المرأة، ومن ثم يسعى للعثور على أمثلة على هذا الاضطهاد في المدونات التاريخية. تكمن مشكلة هذه الطريقة في افتراضاتها المتعلقة بالبطركية. فبدل عد الأعراف والتراتبيات المجندرة متغيِّرة إلى حد ما بتغيّر أسيقة تاريخية-اجتماعية محددة، نجد أن المفاهيم الغربية المعاصرة الخاصة بالبطركية تُعد شاملة ويجري إسقاطها على نحو ارتجاعي زمنيًا، وعلى نحو عبر-ثقافي. وفي ما يخص ميدان البحث الذي نحن بصدده، أي بلاد ما بين النهرين، نشأ افتراضٌ معاكس، وإن كان لا يقل خطأً، مفاده أن بالإمكان تطبيق معايير الشرق الأوسط المعاصر على الشرق الأدنى القديم جملةً، استنادًا إلى أنموذج الشرق الساكن الذي لا يطرأ عليه أي تغيير. سقط هذا الأنموذج في فخ ما أطلق عليه إدوارد سعيد الاستشراق، وهو خطاب يعتمد على انطباع متخيَّل عن طبيعة شرقية جوهرية يمكن استخلاصها من كل ما هو شرقي (Said 1978). وهنا يمكن أن نورد كمثال شيوع استخدام مصطلح 'الحريم' في كل مرة تُذكَر فيها النساء المرتبطات بالقصر. ضمن هذا الأنموذج، تُعد المرويات الخاصة بممارسات آخر السلاطين العثمانيين واقعًا شرقيًا كلي الوجود وعابرًا للتاريخ[8].

أما وجهة النظر المعاكسة فترى أن النظام الأمومي (كما يُقال) هو الواقع التاريخي المكبوت للمجتمعات القديمة. فقد تعاظم اهتمام النسويين الباحثين عن النسوية الأصلية بالآثاريات الأركيولوجية في الشرق الأدنى القديم، لا سيما منها تلك العائدة إلى عصر ما قبل التاريخ (وعصر ما قبل التاريخ الأوربي أيضًا) بوصفه الفترة المحتملة للهيمنة الأنثوية. كان المؤيدون لهذه الفكرة، وما زالوا، يعتقدون أن العصر المذكور سابق لنشوء النظام البطركي، حين كان العالم يعيش حياة وادعة متناغمة مع الطبيعة. كانت النساء آنذاك يعشن حياة خالية من الاضطهاد إلى جانب كونهن يتحكمن على نحو طبيعي بالمجتمعات التي توصف بأنها مجتمعات أمومية النسب أو مجتمعات أمومية. كانت الفكرة الأساس في أنموذج النظام الأمومي هي العثور في الماضي على إمكانية

الإطاحة بما هو قائم. فإذا كانت المرأة في عصر ما قبل التاريخ تهيمن على تراتبيات الجندر، وإذا كان بالإمكان إثبات هذا العصر القديم بوصفه حقيقة تاريخية، يمكن عندها إظهار الاضطهاد التاريخي الذي حل بالمرأة لاحقًا بوصفه وضعًا تاريخيًا طارئًا وليس حالة طبيعية. إذا لم يكن نظامُ الأمور الأولي أو الطبيعي بطركيا، يمكن آنذاك الاعتماد على الماضي لإيجاد إمكانية التدمير المستقبلي للأنظمة البطركية. بعبارة أخرى، يمكن للأنظمة البطركية أن تنتهي مثلما بدأت.وفي الحركات النسائية خارج الوسط الأكاديمي، توجهت عبادةُ الإلهة وروحانيةُ العصر الحديث صوب هذا المفهوم للنظام الأمومي ما قبل التاريخي، أو حكم النساء (gynocracy)، كقوة دافعة باتجاه الاحتفاء بأنوثةٍ جوهرية في الماضي الأسطوري، ومثَّل ذلك إشارةً إلى بدء تنامي الاهتمام بالمرأة في الشرق الأدنى القديم على المستوى الشعبي.

تبدو هذه الرغبة في العثور على النظام الأمومي في العصر ما قبل التاريخي أكثر طوباوية من بقية العناصر المُجَوْهِرة، كما أنها كانت موضع جدل في الأبحاث النسوية. تقول جودِث بتلر (Judith Butler) إن المشروع ما قبل البطركي أصبح تركيبة مُشَيَّئة (reified) ضمن النسوية ذاتها، وبالتالي اختزل الأسيقةَ الثقافية المختلفة إلى مفهوم واحد عام للبطركية يُغْفِل العديد من العوامل المهمة المتضمَّنة في التشكيلات المختلفةً للهيمنة (Butler 1990: 35-38). هذه العودة النسوية إلى ماضٍ أمومي متخيَّل، نُسِبَت إليه قيم مثالية، قادتْنا على نحو طبيعي إلى الشرق الأدنى وإلى بلاد ما بين النهرين. وإذا كان الشرق الأدنى موضع حدود الزمن التاريخي، كما ورد في رواية تاريخ العالم، يمكن عندها حتمًا، استنادًا إلى هذا المشروع ذي الصبغة العالمية، العثورُ هناك، في منابع التاريخ ذاته، على مبدأ ما مجرَّد (transcendental) للأنوثة. ولكن، لا ينبغي فقط أن يظل أي جوهر حقيقي للأنوثة في الماضي بنْيَة متخيَّلة، بل كما تقول جودِث بتلر: يُفهَم المصطلح المتخيَّل 'قبْل'، حتمًا، بلغةِ روايةٍ ما قبل تاريخية تساعد في شرعنة الوضع الحالي للقانون، أو بدل ذلك، في شرعنة المستقبل المتخيَّل خارج نطاق القانون (Butler 1990: 36). بالتالي، فإن النظام الأمومي ما قبل التاريخي هو بنية أسطورية تشكل جزءًا لا يتجزأ من سردية النظام البطركي الذي ترغب بالإطاحة به.

كان استرجاع تصاوير الإلهة بوصفها الدليل على النفوذ القديم للمرأة، إضافة

إلى التماهي الاحتفالي مع الطبيعة، غاية في الأهمية لمشروع النظام الأمومي ما قبل التاريخي. وبما أن 'البرهان' الأركيولوجي، الذي يجري الاستشهاد به، لصالح هذه المرحلة الأمومية يتألف على نحو أساس من مجموعة من التماثيل الأنثوية الصغيرة عرَّفتها الدراسات المعاصرة بأنها تماثيل إلاهات، يصبح الأسلوب الذي تُفسَّر به تلك التماثيل مسألة مركزية في هذا الجدل، وسوف نناقش هذه الفكرة في الفصل الثالث. أود القول أخيرًا: إن هذا البحث عن نظام أمومي ما قبل تاريخي ليس بالأمر الجديد. فتلك الأفكار، في نهاية المطاف، ليست بالنسوية ولا هي بالتقدمية، بل هي عودة إلى أعمال من نوع الدراسة التي وضعها يوهنز بخأُفن عام 1861 تحت عنوان 'الخرافة، والدين والحق الأمومي/ Johannes Bachofen, Myth, Religion and Mother Right'، حيث عَرَّف النظامَ الأمومي فيها بأنه المرحلة الأكثر بدائية من التطور الثقافي التي حل محلها حكمُ الرجال الأكثر ثقافة وتنويرًا.

نجد في الوقت نفسه أن الباحثين الماركسيين في الموجة الثانية يدعون الآن إلى إعادةِ تعريفِ أمورٍ من نوع العمل والقيمة ضمن المجال الاقتصادي، كما يشكِّكون في تعاريف تلك المصطلحات وعلاقتها ببعضها وعلاقتها برأس المال. ومضى النسويون الماركسيون إلى حد القول: إنه، وبما أن عمل المرأة كان غير مأجور، فهو إذًا غير مرئي وبالتالي لا تعليل له في التاريخ الاقتصادي. وإذا كان تحديد موقع المرأة وعملها (work) داخل الحيز الخاص أمر 'طبيعي'، فهو إذًا لا يُعد عملاً (labour)، لأنه منفصل عن مجال العمل المأجور. والنتيجة هي نشوء تقسيم مستقطَب، الطبيعي/ الاجتماعي. فلدى دراسة المجتمعات الحديثة، مثلاً، يحاجج النسويون أن ذلك يؤدي في واقع الأمر إلى حجب التقسيم اللامتناظر للعمل بين الرجل والمرأة. أي أن النسويين حاليًا، بدل اعتبار أن الرجال منخرطون في عمل عام مأجور وأن النساء منخرطات في عمل منزلي غير مأجور، نجدهم يجادلون أن النساء، في واقع الأمر، منخرطات في عمل مأجور وعمل غير مأجور في حين أن معظم الرجال في المجتمع الغربي المعاصر منخرطون في عمل مأجور فقط. ظهرت في الموجة الثانية نظريات ماركسية واشتراكية تعديلية كان مجال اهتمامها شكْل الأدوار المجندرة وموطن القوة، أو 'مواقع الاضطهاد' عند مستوى البنية الاجتماعية (Barrett and Philips 1992: 2; Brooks 1997: 7). كانت تلك

بمجملها نظريات سببية تحوّلت للنسوية الموجة الثانية إلى أساسٍ لإجماع. مع ذلك، اختُزِلَتْ تلك النقاشات إلى مسألتَيْ سلطة الرجل وتبعية المرأة وكأن هاتين المسألتين كانتا مكافئتين للتباين البيولوجي أو للتقسيم الثنائي طبيعة/ ثقافة. أضف إلى ذلك أن مفهوم سلطة الرجل جوهراني (essentialist) بحد ذاته. بالتالي، فإن المحاججة بالقول: إن هذا النظام نتاج لسلطة الرجل، تفسير يمكن وصفه بأنه مجوهِر ولغْو في آن. لا يمكن للمرء افتراض وجود شيء متأصل في الذكورة يحدّد هذا النظام، ومن الوجهة النظرية، لا يمكن إطلاقًا تحديد 'جوهر' الذكورة. فإذا كانت البطركية نظامًا اجتماعيًا يتحكم به الرجال، فإن ذلك لا يستتبع منطقيًا أن كل الرجال يتمتعون بسلطة، ولا أن كل الرجال يمكن تجريدهم، ضمن صيغة للذكورة، كينونة واحدة هي ذاتها في كل زمان ومكان. يجري تشكيل الرجال والنساء ذواتًا (subjects) اجتماعية على أساس معايير ثقافية محدّدة. بل إننا نلاحظ أنه حتى المجالات التي يمكن عدها، دونما نقاش 'طبيعية'، على سبيل المثال العلاقات الجنسية والتناسل، يجري دائمًا تفسيرها والتحكم بها. والبطركية، التي نعرّفها بأنها سلطة الرجل، ليست واضحة المعالم وخالية من الإشكاليات كما يحلو لبعض منظّري نسوية الموجة الأولى والموجة الثانية الاعتقاد. فالأمر، ليس مجرَّد مسألة علاقة قوة/ سلطة بين المرأة والرجل، بل مسألة علاقة قوة/ سلطة، بين الناس والنظم الاجتماعية بما تضم من بُنى سياسية وثقافية ودينية إضافة إلى كل الأدوات الأيديولوجية الأخرى التي ينبغي أخذها بالاعتبار إذا كان لنا أن نتوصل إلى صياغة توصيفٍ للجندر من حيث هو مجموعة معقدة من التراكيب الثقافية.

وهكذا شرعت نسوية الموجة الثالثة في كشف طبيعة البطركية واضطهاد المرأة وفي ترسيخ فضاءات خاصة بالمرأة (فقط). أُشبِعَتْ كل تلك المفاهيم تنظيرًا بوصفها التجربة المشتركة والموحِّدة للنساء (Brooks 1997: 30; McNeil 1993: 150). وقد استندت الافتراضات المعرفية الأساس إلى ثنائيتَيْ ذكر/ أنثى، عقل/ جسد، وهو ما يميِّز الفكر التنويري. شكّلت المفاهيمُ الإنسانية الغربية الخاصة بالذاتوية والأفكارُ الليبرالية الخاصة بالفردية الأساسَ لتحديد التجربة المتكاملة للمرأة وللأنوثة على نحو عام وشامل. يمكن القول، بإيجاز، إنه في حين بدأت نسوية الموجة الثانية في التشكيك بفئتَيْ الخاص والعام، كان يجري أحيانًا عكس تلكما الفئتين بكل بساطة في أسلوب

جوهرية الموجة الأولى التي كانت تحاجج بأن الأسرة والحياة العاطفية والجنسانية (أي مجالات شواغل المرأة وأنشطتها) كانت أيضًا مهمة، وذلك بدل التصدي لتقويض التقسيم بين الفئتين المذكورتين، كما فعلت في ما بعد نسويةُ الموجة الثالثة.

7/1 (ما بعد) نسوية الموجة الثالثة: من الجنس والجندر إلى التباين

تبحث موجةُ النسوية الثالثة، التي بدأت في منتصف ثمانينيات القرن العشرين، حسب معظم التقديرات، عن مجالٍ أوسع يتيح لها التفكير بالصيرورات المعقدة التي كان بعض نسويّي الموجة الثانية قد أشاروا إليها. وهنا أيضًا ينبغي ألا ننسى أن التقسيم مصطنع وأن بعض الكتابات النسوية العائدة إلى سبعينيات القرن العشرين تنطبق عليها التعاريف التي عادة ما تُعتبَر قاصرة على الموجة الثالثة (e.g. Spivak 1979; Irigaray 1977). ترى الأبحاثُ الخاصة بالموجة الثالثة أن الفصْل الذي نشأ بين المنزل والعمل، والذي جرى بموجبه تحليل العائلة والزواج، وإلى ما هنالك، بوصفهما مجال المرأة، لا يقتصر على كونه غير كافٍ لفهم تعقيد العلاقات المجندرة، بل إنه قد يسهم أيضًا في إدامة التركيبة الثنائية لتراتبيات ذكر/أنثى. لجأ النسويون إلى خلق إشكالية من التراكيب المذكورة وتحويلها إلى علاقات قوة. وبدأت مفاهيم من نوع اضطهاد وبطركية وجنسانية وهوية، بالمعنى المستخدَم من نسويّي الطبقة المتوسطة البيضاء، تواجه تحديات متعاظمة مصدرها نقاط تقاطع النسوية الجديدة مع النظرية الثقافية ونظريات ما بعد الحداثة، وخصوصًا منها ما بعد البنيوية ونظرية التفكيك (Brooks 1977: 29-68; Barret 1992: 201).

دخل نقدُ نظرية المعرفة ميدانَ الأبحاث النسوية منذ أواخر سبعينيات القرن العشرين وبداية ثمانينياته. يؤكِّد هذا النقدُ المعرفي، المستمَد أساسًا من 'تحليل الخطاب' الذي طوّره ميشيل فوكو، أن أسلوب تكوين المعرفة، الصيرورات المترتبة على إنتاجها، هو بحد ذاته مجندر. بالتالي شهدت بدايةُ هذه المرحلة أيضًا التحوّلَ عن محاولةِ البحث عن المرأة في المدونات التاريخية ولفتِ الأنظار إلى الاضطهاد الذي كانت تعانيه، إلى البدءِ بصياغة منهجيات جديدة وأساليب بديلة لقراءة المدونات التاريخية أو الأركيولوجية.

يُعد هذا الاهتمام بنظرية المعرفة بشيرًا ببدء الموجة الثالثة من النقد النسوي، أو ما بعد النسوية، وقد رفض بعض النسويين المصطلح الأخير معتبرين إياه 'إعادة تذكير/ re-masculinisation' للخطاب (Jones 1993; Sherlock 1990). ورغم أن النقديات الموجَّهة إلى النظريات الما بعد بنيوية أو الما بعد حداثية ذات الخلفية الذكورية في مواجهة كتابات نسوية خالصة، تُعتبَر أساسًا موقفًا يُجَوْهِر تجربة المرأة بوصفها نظرية نسوية خاصة بالطبقة المتوسطة البيضاء؛ فإن بعض تلك النقديات انطلق فعليًا من أوساط النقد النسوي ما بعد الحداثي ذاته. وهنا ينبغي لنا أن ندرك أن أولئك الذين يعارضون مصطلح 'مابعد النسوية' لا يرفضون تقاطع النظرية ما بعد الحداثية مع النسوية. مقطع التعريف 'بَعْد/ Post' تحديدًا هو الذي، برأيهم، ينطوي ضمنًا على معنى الابتعاد عن الشواغل النسوية وبالتالي ينبغي تجنبه بأي ثمن (Jones 1993). هناك آخرون يفضلون مصطلح ما بعد النسوية لأنهم يرون فيه انعتاقًا من النسوية الصماء التي هيمنت عليها شواغل حياة المرأة الأوربية-الأميركية المنتمية للطبقة المتوسطة البيضاء، وهي الشواغل التي افتُرِضَ لاحقًا أنها تمثل الهم الأول لكل النساء، ماضيًا وحاضرًا (Brooks 1997). وضمن هذا الجو، تحوّلت قضية الكتابات الذكورية والكتابات الأنثوية إلى مسألة احتدم فيها النقاش. فإذا كان من المتعذّر الكتابة عن تجربة المرأة، إلا من كاتبات نسويات، يكون المدلول الضمني لذلك أن النساء جميعهن متماثلات من حيث الجوهر. وهناك العديد من النسويات اللواتي كن يعتقدن أن الرجال لا يمكنهم ممارسة النقد النسوي أو الكتابات النسوية. مع ذلك، فإن اللافت لي هو أن أولئك النسويات أنفسهن، اللواتي لم يجدن غضاضة في فكرة التحدث باسم نساء ينتمين لأعراق مختلفة ولإثنيات مختلفة، تفوتهن ملاحظة مدى تطابق الحالتين. كانت حجة نظرية النسوية ما بعد البنيوية هي أن 'موضوع النسوية' لا يمكن التفكير به بصورةِ امرأة ذات صفات ثابتة موحدة. وتضيف بتلر (Butler, 1990) إن مقاومة الأنظمة الشمولية وتدميرها لا يمكن لهما أن ينشآ عبر ادّعاءاتِ هوياتٍ مفككة. بدل ذلك، تصر بتلر على أن مشروعنا ينبغي أن يكون كَشْفُ البنية المعقدة للسلطة الموجودة أصلاً. فالهوية لا يمكن اختزالها بالوجود المادي للجسد ولا بالعقل. انتقدت سيلا بن حبيب (Seyla Benhabib) موقف بتلر، ورأت في كتاباتها مفهومًا للهوية يخلو من الذاتوية أو الفردية أو الإرادة الفردية

(agency) بوصفها 'خيارًا حرًا' (Benhabib1992). لكن النزاع بشأن الهوية والإرادة الفردية تبنته تبنّيه أيضًا الدراسات البحيثة مابعد الكولونيالية حيث توجَّه النقدُ أيضًا إلى كاتبات مثل بن حبيب. فقد أشارت كوبنا مِرسر (Kobena Mercer)، مثلاً، إلى أن مسائل، من نوع 'حرية الاختيار الفردية'، تعكس امتيازًا عرقيًا، إضافة إلى أنها تُعد شواغل مجتمعٍ استهلاكي يهيمن عليه الأوربيون–الأميركيون البيض (Mercer 1994: 133).

تُعتبر إعادة صياغة المفاهيم السابقة الخاصة بتمايز جنس/ جندر، لتصبح ثنائيات طبيعة/ ثقافة، جزءًا لا يتجزأ من هذا التحول في البرادغم (paradigm) الخاص بالموجة الثالثة. ففي حين يُعد 'الجندر' في الموجة الثانية من النسوية الهويةَ المعيارية الثقافية التي تُغشّي الجنس البيولوجي، تكسو الجسد الطبيعي، ثمة رأي في نسوية الموجة الثالثة يقول: إن فئة الجندر بحد ذاتها، بوصفها كينونة منفصلة مُشَكَّلة اجتماعيًا، جرت مُراكَبتُها فوق الجنس الطبيعي السابق لأي خطاب (prediscursive)، تعاني بعض النواقص. والواقع أنه لا يوجد تمايز بين الجندر المشكَّل اجتماعيًا والجنس البيولوجي بما أن مورفولوجية (morphology) التمييز الجنسي هي بحد ذاتها بنية اجتماعية. بعبارة أخرى، لا يوجد جنس سابق لوجود، أو منفصل عن، تركيبته الاجتماعية التي يمكن مراكبة معايير مجندرة عليها بما أن التمايز المورفولوجي دائمًا أمر عارِضٌ تاريخيًا. كان تصوّر وجود جنس بيولوجي أبدي في مواجهة الجندر المشكَّل اجتماعيًا يواجه اعتراضًا متناميًا من النسويين وما بعد البنيويين ومن الفلاسفة ومؤرخي العلوم. وهكذا أصبح الجنس، بوصفه فئة بيولوجية، مفهومًا أُضْفِيَتْ عليه الصبغة التاريخية أيضًا (Lacquer 1990; Keller 1985; Foucault 1978).

قدَّمت جودِث بتلر، الناقدة الثقافية، فكرةَ التقويض المقترَح لتقسيم جنس/ جندر في النظرية النسوية في كتابها (Gender Trouble, 1990)، الذي أصبح من الكلاسيكيات، معلنةً بذلك بدء تحوّلٍ في الفكر النسوي في تسعينيات القرن العشرين. في الفصل الأول من كتابها تشير بتلر إلى أن فوكو يقول، في معرض الادّعاء أن الجنسانية والقوة متمادّان (coextensive) في الزمان والمكان، إنه لا يوجد جنسانية خارج نطاق القانون المجتمعي، أو سابقة لهذا القانون. وتمضي بتلر في

تأكيد وجهة النظر هذه أكثر بالإشارة إلى أن 'ما قبل' و'ما بعد' القانون هما شكلان من الزمنية (temporality) مؤسَّسان خطابيًا وأدائيًا يجري استحضارهما ضمن إطارٍ معياري يؤكد أن التدمير أو الإطاحة بالاستقرار أو التنحية تتطلب جنسانية تتفادى، بطريقة أو بأخرى، التحريمات ذات الطبيعة المهيمنة المفروضة على الجنس (Butler: 1990: 29).

إذًا، لفوكو، وكذلك لبتلر، لا يمكن التفكير بإنتاج الذات، التي هي من حيث التعريف ذاتٌ مجندرة-مجنسنة، خارج تراكيب القوة. تنشأ الجنسانية ضمن مصفوفة علاقات القوة ولا تتواجد على نحو سابق لها. يقول فوكو: الجنسانية، من منظور القوة، ليست مجالاً خارجيًا تُطبَّق فيه القوة . . على العكس، الجنسانية نتيجة لخطط القوة ووسيلة لها. بالتالي، يجب ألا نفكر بالجنسانية بوصفها حقيقة مقرَّرة طبيعية تقوم القوة بشكمها (Foucault 1978 :152). وكان فوكو قد رفض ما أَطلق عليه اسم 'الفرضية الكابحة'، أي الاعتقاد أن المجتمع يحاول ضبط جنسانية الجسد الطبيعية الجامحة. فهذا الرأي يستتبع اعتبارَ الجنس أمرًا طبيعيًا، يمكن، أو لا يمكن، قمعه أو تطويقه من المجتمع، أو بدل ذلك، يمكن له التصدي لمقاومة هذا القمع. لكن فوكو يرى أن الجنس لا يمكن له أن يكون موقعًا خالصًا لمقاومة القوة لأنه في الأصل مجرد سن في دولاب مفاعيل القوة في المجتمع المعاصر. باختصار، ترى هذه النظرية أن الجنس لا يمكن له أن يكون سابقًا لنواميس الثقافة. بالتالي، من الخطأ الاستنتاج، شأن بعض الأركيولوجيين، أن فوكو كان يرى في الاجتماعي بنيةً فوقية مركَّبة على الجسد الطبيعي على نحو حتمي. الفكرة الأساس لدى فوكو هي أنه لا يوجد 'قبل' يمكن تمييزه عن 'بعد' في ما يخص القانون. والنظرية التي يتضمنها خطاب فوكو ليست حتمية مبسَّطة يمارسها الاجتماعي على الطبيعي. وقد أخفق كلُّ مَن فَهِمَها على هذا النحو في إدراك الفكرة الأساس في كتابات فوكو. ومن المهم أيضًا أن نشير هنا إلى أن فوكو قد ناقش صِيَـغَهُ الخاصة بالجنسانية وعلاقتها بالقوة بمصطلحاتٍ محدَّدة ترتكز إلى أسس تاريخية وثقافية. نظَّر فوكو مفاعيل القوة وتطورها منذ بدايات أوربة الحديثة وصولاً إلى مجتمع ما بعد التنوير، بمصطلحاتٍ تاريخية محددة بدقة. بالتالي فإن مفاهيم فوكو الخاصة بمفاعيل القوة في ما يتعلَّق بالجنس ليست بأكثر قابلية للتطبيق على نحو عابر

للتاريخ من أي أسلوب آخر سبق وأن ناقشناه، رغم أننا، من نواح أخرى، يمكن أن نحقّق فائدة جمة من تحليل الخطاب الذي طوّره بوصفه أسلوبًا نقديًا.

وصفت بتلر رغبةَ نسوية الموجة الأولى ونسوية الموجة الثانية في البحث عن ذاتوية أو هوية حرة مستقلة خارج مصفوفة القوة التي يمكن لها آنذاك الإطاحة بقوانينها، بأنها فكرة متخَيَّلة عن الإطار المعياري ذاته. وهكذا يُنتج الجدلُ، في انشغاله بمعرفة ما إذا كانت عملية التدمير تحدث قبل فرض القانون أو خلال فترة سلطة القانون، 'مجازًا زمنيًا/ 'temporal trope (Butler 1990: 29). ورغم أن بتلر ترى في مفهوم الهوية الجنسية، التي يمكن فصلُها عن مصفوفة علاقات القوة، فكرةً طوباوية أنتجها الإطار ذاته، فإنها لا تستنتج من ذلك أن الإطاحة بالنظام، بالتالي، أمر مستحيل. بل نجدها تقول: إن بإمكان النقد أن يكون فاعلاً ضمن مصفوفة القوة ذاتها وذلك في حال وجود ممارسات من نوع المحاكاة الساخرة للأدوار المجندرة المعيارية المتمثلة في ارتداء ثياب الجنس المغاير 'transvestite' (Butler 1993a, 1993b). تنطلق بتلر من هذه القاعدة النظرية لتبرهن على أن الجندر ليس مفروضًا على الجسد البيولوجي المجنسن ولا هو حالة من الوجود يمكن لها القيام بوظيفة الصفة، كما في مؤنث، مذكر، سحاقية، مِثْلي، مشتهي المغاير (straight) وإلى ما هنالك. ترى بتلر أن الجندر شأن أدائي (performative). هو صيرورة تتكرر دونما توقّف في الحياة اليومية. (Butler 1990: 33; 128-141).

أصبحت المجالات التي كانت سابقًا هامشية أو كانت تُعتبَر غير جدية، أفكارًا أساس في الدراسات البحثية للموجة الثالثة: تُعد الجنسانية والجسد مثالان عن هذا التغيير في مركز الاهتمام. كما أصبح تاريخ الجندر والجنسانية والجسد، وهو التاريخ الذي كان مهمَلاً والذي بدأ يبرز في مطلع ثمانينيات القرن العشرين، موضوعًا شائعًا في العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية. تحولت مورفولوجية الجسد بوصفها أساس الهوية إلى إشكالية لتصبح مفهومًا أكثر تعقيدًا للذاتوية ولصيرورات تشكّلها[9]. وبحلول ثمانينيات القرن العشرين كان نقد الجسد قد أصبح مجالاً أساسًا للدراسات الاستقصائية. جرى تحليل الجسد، مثلما تم تشكيله، من الخطابات المختلفة. وبنَقدِ مفهومِ الجسد بوصفه حقيقةً مقرَّرة سلفًا أو سابقًا لأي خطاب، أظهرتْ تلك التحليلات كيف جرى تشكيل الجسد بوصفه الجسد الإيروتيكي؛ الجسد القربان؛ الجسد بما يمثل تهديدًا؛ وإلى ما

هنالك، أن لا وجود للجسد الذي يتمتع بالفرادة (singular). تطورت تلك الدراسات الاستقصائية في نفس الوقت في مجالين هما التاريخ وتاريخ الفن (Adler and Pointon 1993; Bynum 1991; Mirzoeff 1995; Neade 1988; Pointon 1990; Rousselle 1990)، كما بدأ علم الأركيولوجيا مؤخرًا بالاهتمام بها للجسد من اعتبارات (Meskell 1996; Rautman 2000).

وكما في تحليل الخطاب، كان العامل الرئيس الذي أوحى بذلك التحوّل، والأمر الأساس لنسوية الموجة الثالثة، هو كتابات ميشيل فوكو الذي أصبحت دراسته المؤلَّفة من ثلاثة أجزاء، 'تاريخ الجنسانية/ The History of Sexuality'، من كلاسيكيات العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية. أكد فوكو أن الجنسانية ليست حقيقة بيولوجية مقررة، وأنه يجري تقريرها تاريخيًا وهي ليست مرتبطة بصيرورات القوة. تتبَّع فوكو مسار تاريخ الجنسانية الغربية من العصور الإغريقية القديمة إلى العصر الحديث، وكان رأيه أن عصر ما بعد التنوير شهد تحديدَ الجزء الأكبر من ضوابط الممارسات الجنسية ووضْعَ تعاريف مفرطة في التزمت لما كان يُعد معايير جنسية، بالتوازي مع تنامي التحذيرات من الحديث عن الجنس وتقديمه، في الوقت نفسه، بوصفه الفاعلية البشرية الأكثر سرية. تم تعريف الجسد ذاته بأنه فئة مركَّبة اجتماعيًا ينبغي أخذها في الاعتبار خارج نطاق المفاهيم المعيارية للمورفولوجيات البيولوجية. بعبارة أخرى، كان رأي فوكو أن الجسد ذاته يجري إنتاجه عبر الخطاب. واستنادًا إلى هذا الرأي، لا يوجد جسد سابق للخطاب يسجّل عليه المجتمعُ قواعدَه وأنظمتَه أو معاييرَه، بل إن الجسد دائمًا ينطوي سلفًا على دلالة (انظر الفصل الثالث). بالنسبة لفوكو، إذًا، محاولة العثور على تطابق بين الجسد والهوية المجندرة، بوصفها معيارًا محدَّدًا اجتماعيًا، هي نتيجة لأيديولوجية تقول: إن الهوية الحقيقية تعبِّر عن حقيقة الجسد الفعلية، والعكس صحيح. دراسة فوكو 'تاريخ الجنسانية' هي إذًا تاريخ خطابات الغرب عن الجنسانية، أي الخطابات التي تتشكَّل الجنسانية من خلالها، خطابات تنتج، ولا تقمع، طبيعةَ الجنسانية والجسد. الفكرةُ الأساس في 'علم السلالات' في فكر فوكو (وهو تاريخ لا يسعى للعثور على الأصول بل يسعى لصياغة مفاهيم حول الأصالة 'originary')، كما تفهمها الدراسات البحثية الخاصة بنسوية الموجة الثالثة، هي كشفُ المفاهيم الأساس الخاصة بالجنس

والجسد والجندر.

تعرضت كتابات فوكو لنقد بعض النسويين الذين يعارضون هذا التحول البرادغمي، (e.g. Moi 1985b)، ومن علماء الاجتماع مثل أنطني غِدِنز (Anthony Giddens)، بوصفها تتسم بالحتمية والاستبدادية (totalizing) في تعاريفها للقوة، من دون ترك أي مجال لإمكانية الإرادة الفردية. وتُعتبر سيلفيا ولبي (Sylvia Walby) في طليعة النسويات اللواتي يرفضن إقحام نظريات ما بعد حداثية ضمن النسوية، على أساس أن النظريات المذكورة لا تدع مجالاً للإرادة الفردية وبالتالي فهي تعوق إمكانية حدوث أي تغيير سياسي حقيقي (Walby 1990, 1992). ويرى غِدِنز أيضًا أن تاريخ فوكو هو تاريخ لا يضم ممثّلين فاعلين، تاريخ أُزيل منه الفاعلون (Giddens 1987: 98). بالتالي، إذا لم يكن هناك أي مصدر للقوة، تصبح مقاومة القمع أمرًا مستحيلاً. لكن كتابات فوكو، في واقع الأمر، نظَّرت للإرادة الفردية ضمن منظومات القوة بوصفها مكوِّنًا ضروريًا في تشكيل القوة ذاتها. ويرى غِدِنز أن القوة شيء يُمارَس ولا يُمتلَك. هي لا تنبثق عن الممثّلين (agents)، وهي ليست جوهرًا مطلقًا، بل مجموعة من الصيرورات والأدوات التي تُنشىء منظومات خطابية يمكن وصفها بشبكاتٍ للتشتيت والإلزام. هذا المفهوم للقوة شبيه بتعريف لويس ألثوسر (Louis Althusser) للأيديولوجية الذي يبدو فيه وجودُ قدرٍ ما مُعيَّن من المعارضة المناوئة للهيمنة ضروريًا لعمل المنظومة، بل ويمكنها استيعابه (Althusser 1971: 127-186). وعلى نفس المنوال، يصف أنطونيو غرامشي(Antonio Gramsci, 1987) الهيمنة بأنها تستوعب فاعلية مضادة للهيمنة ضمن صيروراتها. كان جواب بتلر على الانتقادات الواردة أعلاه على النحو التالي:

(لأنه) إذا كان الجندر مركّبًا، فهو ليس بالضرورة مركّبًا بواسطة 'أنا' أو 'نحن' موجودة قبل تلك التركيبة بأيِّ معنى مكاني أو زمني للـ'قبل'. والواقع أنه ليس من الواضح إن كان بالإمكان وجود 'أنا' أو 'نحن' لم يجرِ تسليمها، إخضاعها للجندر، حيث تكون الجندرة، إلى جانب أمور أخرى، هي العلاقات الموجِدة للتمايز التي تتكوَّن بواسطتها الذوات الناطقة. و'الأنا'، بما هي خاضعة للجندر، ولكن غير مذوَّتة (subjectivated) بواسطة الجندر، فإنها لا تسبق صيرورة هذه الجندرة ولا تأتي بعدها، بل تنبثق فقط ضمن مصفوفة علاقات الجندر ذاتها

وبصورةِ هذه المصفوفة.

هذا يعيدنا إلى الاعتراض الثاني، الذي يدّعي أن الاستدلالية (constructivism) تعوق الإرادة الفردية، تسيطر على الذات، وتجد نفسها تفترض مقدمًا الذاتَ التي ترتاب بها. وإن الادّعاء إن الذات نفسها يجري إنتاجها ضمن مصفوفة مجندرة من العلاقات وعلى صورتها، لا يعني إلغاء الذات، بل فقط الاستعلام عن شروط نشوئها وعملها (Butler 1993a: 6-7).

إلى جانب المفهوم الإجمالي للقوة وغياب الإرادة الفردية، يواجه تاريخُ فوكو للجنسانية معضلةً أخرى تتمثّل في المعطيات الإمبريقية الآتية من العصور الكلاسيكية القديمة، وقد تعرض لنقد عدد من الباحثين الكلاسيكيين الذين كانوا، من نواحٍ أخرى، قد تبنوا كتاباته والأفكار المعمقة التي تضيفها إلى دراسات العصور القديمة. ورغم كثرة عدد منتقدي فوكو، فإن تحليل الخطاب، أو نقد نظرية المعرفة، يشكّل مع ذلك أساسًا مهمًا لما يوصف حاليًا بنسوية الموجة الثالثة أو ما بعد النسوية. وإلى جانب نظرية التحليل النفسي النسوية، يُعد نقدُ نظرية المعرفة بشيرًا بحصول نقطة تحوّل نحو نظريةٍ نسوية أكثر تفاعلاً نقديًا، تتقاطع مع نظريات ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية وما بعد الكولونيالية.

تم تبني التحليل النفسي، الذي رفضه النسويون بادئ الأمر، بوصفه يمثل جزءًا من الأداة الأيديولوجية التي تقوم بغرس الأدوار المجندرة التقليدية، من ما بعد البنيويين الذين كان بعضهم قد تلقى تدريبًا في التحليل النفسي (على سبيل المثال، لوس إرِغاري 'Luce Irigaray' وجوليا كرِستِفا 'Julia Kristeva' وجولييت مِتشل 'Juliet Mitchell'). وبفضل مؤلفات الكاتبات المذكورات صار نقدُ التحليل النفسي التعديلي يتمتع بأهميةٍ مركزية للموجة الثالثة من التنظير. ومن ثم أصبحت نظرية التحليل النفسي جزءًا لا يتجزأ من كتابات نسويّي الموجة الثالثة في مجال العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية. في وقتنا الراهن، نجد العديد من النسويين المابعد بنيويين، ممن يسيرون على هدي كتابات المحلل النفسي الفرنسي جاك لَكَان (Jacques Lacan) ذات التأثير الكبير، يعتقدون أن تباينات الجندر مغروسة منذ البداية في التكوين الاجتماعي-النفسي للذات الفردية. وتُعتبر كلٌّ من جولييت متشل وجاكلين روز (Jacqueline Rose) ولوسي إرِغاري

وهِلِن سِكسُس (Héléne Cixous) وأخريات غيرهن، بين الناقدات اللواتي يتبعن التحليل النفسي، ممّن عارضن تعاريف لَكَان وفرويد للأنوثة وللجنسانية الأنثوية، وبالتالي للذاتوية نفسها.

كان النقد القائم على التحليل النفسي مؤثرًا على نحو خاص في مجالَيْ النقد الأدبي وتاريخ الفن. لكن الأركيولوجيا، التي هي في الأساس مشروع فكري مادي، ظلت، لأسباب لا تخفى، تراوح مكانها ضمن هذا المجال. فبما أن نظرية التحليل النفسي تبحث في اللاوعي (unconscious) واللاملموس، لا يمكن عدها أسلوبًا مناسبًا للأركيولوجيا التي تُعنى بالآثاريات المادية. مع ذلك، ينبغي ألا يعارض علماءُ الأركيولوجيا دمجَ اهتمامات التحليل النفسي، عندما يصل الأمر إلى مستوى التفسير. بعبارة أخرى، إذا كان التحليل النفسي في القرن العشرين غير ممكن التطبيق على سكان بلاد ما بين النهرين في العصور القديمة، فإن بإمكانه، مع ذلك، أن يكون مهمًا لفهم أولئك السكان، بما أن هذا الأسلوب يمكن أن يساعدنا على توضيح العديد من الافتراضات غير المحدَّدة بعد في الممارسات الأركيولوجية الرامية إلى إعادة تركيب الماضي وحياة الناس آنذاك. وفي ما يخص التمثلات البصرية والمدونات النصية، ينبغي لنا أيضًا أن نحذر الاقتباسات بالجملة في هذا المجال، وسوف أناقش في الفصول التالية بعض الأفكار المعمقة النظرية الأساس في التحليل النفسي وعلاقتها بالتمثل (representation).

تُعد كلٌّ من نظرية الانحراف ونظرية المذكّر (Masculinist) من أحدث التطورات في هذا المجال. ورغم أننا لا نستطيع إدراج هاتين النظريتين مع نظرية النسوية، فإنهما نشأتا بعد أن وسَّعت الموجةُ الثالثة مجالَ تركيز دراسات الجندر، من النساء بوصفهن مجموعة منفصلة إلى الجندر بوصفه تباينًا ـ وصولاً، وهو الأهم، إلى التساؤلات المتعلقة بالذاتوية في ما يتَّصل بالجندر وبالقوة. قد يظن البعض أن نظرية المذكّر تطوّرت على نحو رد فعل معارِض للنسوية، لكن الوضع ليس على هذا النحو. من حيث الأسلوب، لجأت نظرية المذكر إلى استعارة بعض الأفكار المعمقة من النسوية بهدف دراسة كيفية تركيب الذكورة المعيارية. أما نظرية الانحراف، التي تدين بالكثير إلى الأشواط التي قطعها النسويون، فهي تطرح التساؤلات حول التراكيب المعيارية للجندر، ولا تقيّد نفسها بدراسة المثلية الجنسية أو اشتهاء المماثل في المدونات التاريخية، بل تبحث أنماط

السلوك التي تُعتبَر خارجة عن أعراف السلوك المجندر اللائق، سواء تضمّنت علاقات جنسية مثلية أو لم تتضمنها. وهكذا نجد أن تقديم العروض الفنية بملابس الجنس المغاير وارتداء ملابس الجنس المغاير في الحياة العادية، والعلاقات بين أجيال مختلفة، وإلى ما هنالك، تشكّل جميعها مجالات اهتمام منظّري نظرية الانحراف. وبذلك تميّز نظرية الانحراف نفسها عن الدراسات الأكثر تقليدية التي تبحث في اللواط والسحاق والتي تدعم 'حقيقة اشتهاء المماثل' بوصفها هوية جوهرية (Davis 1998).

باختصار، الفروقات بين الموجات الثلاث من الدراسات البحثية النسوية ليست مجرد مسألة تطور زمني، بل مسألة خيار منهجي. كانت المناهج السابقة الأكثر شيوعًا مستمَـدَّة من الوظائفية (functionalism) البنيوية وكانت تزعم بأنها تتخذ موقفًا حياديًا متحفظاً إزاء أي مجتمع قديم بوصفه بنية وظيفية. أما المقاربات ما بعد الحداثية الأخيرة فهي تتحاشى احتمال المراقبة الفكرية الحيادية التي يمكن فصلها عن المعطيات الآتية من العصور القديمة. بالتالي، توثَّقت الصلة بين الباحث والتقاليد البحثية والأساليب التفسيرية وأنواع الخطاب والمؤسسات وإلى ما هنالك (Said 1983b).

نلاحظ أيضًا، في بعضِ الأعمال النسوية الأخيرة، في مجال الأركيولوجيا (ومجالات أخرى)، ظهورَ عادة تعقُّبِ مسار التطورات في الدراسات البحثية النسوية ونَدْبِ افتقارِ فرعنا المعرفي إلى التقدّم في هذا المجال. إلى جانب مشاعر الرثاء هذه، يبدو وكأن ثمة رغبة بتطبيق كل مقاربة نظرية جديدة لتكون بمثابة طبقة سطحية خادعة مملة تستر طرق البحث التقليدية القائمة على الإمبريقية الوضعية. وهذا ليس سلوكاً عقيمًا فحسب، بل إنه غالبًا ما يتردّى إلى مستوى ممارسةِ إغفال الاسم والاستشهاد بالعنوان، من دون أي التزام بالمقاربة النظرية التي يُزْعَم بأنها المقاربة المفضلة. وفي حين كانت نسوية الموجة الأولى تواجه انتقادات تتهمها بأنها لا تعدو كونها محاولة مستميتة للحصول على موقع ملائم ضمن التيار العام السائد الخاضع للهيمنة الذكورية، يمكن توجيه النقد إلى هذه المقاربة الأخيرة لأنها تتحول إلى محاولة مستميتة للحصول على موقع ملائم ضمن النسوية البيضاء الطليعية. ترفض نسوية الموجة الثالثة، أو ما بعد النسوية، إعطاء الأفضلية لمنهجيةٍ نسوية غربية تطمس بمهارة شواغل الحركات النسوية غير الأميركية-الأوربية، وبالتالي تجعل من العلاقة التي تربطها بتلك الحركات

علاقة يمكن وصفها بالبطركية. وقد تكون مسألة التباين الجنسي عاملاً مؤثرًا في معظم المجتمعات، لكن أشكالها تختلف باختلاف الزمن التاريخي والثقافات. وينبغي لدعوة نسوية الموجة الثالثة إلى صياغةٍ 'للجندر' بصورةِ بنية معقدة، أن تعني أن التعقيد، تعريفًا، يشمل الطبقة والعرق والشواغل التفسيرية في تلك الصيغة، ما يجعل 'تطبيق' أي أنموذج صارم لموجية (waveness) ثالثة خطوةً تتناقض والأهداف التي حدَّدها المشروع لنفسه. تختلف ما بعد النسوية، أو الموجة الثالثة، عن الموجات السابقة اختلافًا بيّنًا، والاختلاف الأساس ناجم عن كونها نتيجةً مباشرة لتدخّل نسويات العالم الثالث والنسويات السحاقيات اللواتي كن يعارضن نسوية التيار العام السائد التي شغلت نفسها بقضايا اعتبرتها عامة وشاملة، مع أنها كانت في حقيقة الأمر شواغل الطبقة الوسطى الغربية البيضاء (Butler 1992; hooks, 1984, 1990; Sykes 1984; Spivak 1979, 1985). واللافت أن تلك الباحثات قمن بالهجوم على منظومة معرفية/ وجودية كانت تسلِّم بداهةً بشموليةِ مفهوم للجنس والجندر والذاتوية، كان في حقيقته مفهومًا غربيًا حديثًا. وقد تعرض المفهوم المذكور لنقد لاذع من دعاة ما بعد البنيوية والتفكيك وما بعد الكولونيالية لأن الدراسات البحثية غالبًا ما تفترض أن الذات تمتلك خاصيات الذاتوية المحدَّدة في أيديولوجيةٍ خاصة بالطبقة الوسطى الأوربية-الأميركية البيضاء. بعبارة أخرى، ظلت الذات من دون تنظير في نسوية الموجة الثانية. في المقابل، ترى نظريات ما بعد الحداثة وما بعد الكولونيالية والموجة الثالثة أو ما بعد النسوية، أن الهوية والمعنى هما مسألتان طارئان وليسا ثابتين (Bhabha 1994; Mercer 1992, 1994; Hall 1996; Butler 1997).

8/1) (ما بعد) النسوية والعصور القديمة: نحو منهجية جديدة

ثمة حاجة ماسة لدراسةِ أو لتتبّع مسار التطورات الحاصلة في الأبحاث النسوية، وكيف أثّرت تلك التطورات في دراسة العصور القديمة وغيَّرت في الأبحاث الجارية ضمن هذا المجال، مع ذلك لا تُعد هذه المقاربة كافية بحد ذاتها. فدراسة العصور القديمة تستتبع جملة صعوبات خاصة بها، لا تشبه دائمًا تلك التي يواجهها الباحثُ

النسوي المتخصص في المجتمعات الحديثة. وينطبق ذلك على وجه الخصوص لدى دراسة مجالات من نوع العصور القديمة في الشرق الأدنى. لا شك في أن من الواجب متابعة النظريات الخاصة بالموجات الأولى والثانية والثالثة وفهمها، لكن عندما نقوم بدراسة العصور القديمة في الشرق الأدنى، يتعين علينا تطوير جملة أساليب خاصة بنا. فنحن لا نستطيع، وبكل بساطة، تطبيق أساليب مستقاة من الأبحاث النسوية المعاصرة، لتُشَكِّل غلافًا طليعيًا براقًا وجذابًا، لأن المواد التي نعمل بها وعلاقتنا معها لا يمكن أن تُستعمَل تبادليًا مع تلك الخاصة بالحداثة. فبدل أن نقنع بتطبيق نظرية نسوية مُعَمَّمة لتكون أنموذجًا، علينا اعتبار تلك النظريات صيرورة ينبغي لنا الاستمرار في التعاطي معها ومحاولة التعرّف على إمكانياتها في ما يتصل بمجالنا الخاص وهو العصور القديمة في الشرق الأدنى. وهنا يمكن أن نورد، مثالاً، الاهتمامَ المعاصر بالذاتوية والكامن في لبّ نظريات ما بعد البنيوية والنسوية والمذكَّر والانحراف. وبوصفنا باحثين في العصور القديمة، يتعين علينا، بالطبع، أخْذ إشكاليات الذاتوية في الاعتبار، لكن علينا ألا ننسى أننا لا نملك سبيلاً للوصول إلى ما نعد أنه الفرد في العصور القديمة خارج نطاق تفسيرنا الخاص للفردية، أو للهُوَ/ للهِيَ. هذا لا يعني القول إن الناس في العصور القديمة لم تكن لديهم إرادة فردية، بل يعني فقط، أننا كباحثين، لا نستطيع إطلاقًا الوصول إلى جوهر هذه الإرادة خارج نطاق تراكيب التفسير الخاصة بنا. في ما يخص مجالنا الخاص، الذاتوية إذًا، أمر ينبغي استقصاؤه في ما يتصل بنا كباحثين لا في ما يتصل بأفراد لا يمكن لنا الوصول إليهم من دون وساطة خارج نطاق المدوّنات التاريخية أو الأركيولوجية. والظنُّ بأن باستطاعتنا استرجاع ماهية كهذه من دون وضع نظريات حول كيفية خلق سياقها الخاص، هو أشبه بتخيل أننا نعمل 'خارج' الأيديولوجية، وهذا هو فخ الوهم الأيديولوجي بعينه (Žižek 1994: 1-33). ويُعد هذا الاهتمام بكيفية وصولنا إلى الماضي أمرًا أساسًا لأي بحث ما بعد حداثي يسترشد بالنظريات.

هنا أود الإشارة إلى أنه، رغم حاجتنا الأكيدة لدراسة تقاطع ومعاني جنس-جندر والطبقة والإثنية، في ما يخص الشرق الأدنى، فإن تلك المفاهيم تتقاطع تحديدًا مع إنتاجنا للتاريخ عند مستوى التغيّرية (alterity). بالتالي أود تأكيد أننا نحتاج، لدى دراسة العصور القديمة في الشرق الأدنى، إلى لحظ المحاور التي نستطيع أن نعيّن عليها موضع

إشكاليات التغيّرية خارج نطاق مصفوفة جنس-جندر والطبقة والإثنية. تفترض هذه المقاربة دراسةَ التغيّرية بوصفها تدرّجًا لا نهائيًا لا بوصفها موضوعة ثابتة يتأملها العالِم الأركيولوجي أو المؤرِّخ من الخارج كما في الوظيفية البنيوية. الأمر المطروح للنقاش هنا هو تقاطع بين تدوين التاريخ (historiography)، أي قراءةُ التاريخ وكتابته، ودراسة الأعراق/ الإثنوغرافيا (ethnography) وهي عملية قراءة وكتابة ثقافات أخرى/ غريبة. وهذه الأخيرة تعني أن موقع الباحث ينبغي أن يؤخذ في الحسبان بوصفه عاملاً أساسًا في التفسير. هذه ليست إشارة إلى تعدّديةٍ نظريةٍ ما بعد حداثية أو إلى 'التسامح مع المختلِف'، ولا هي حتى الحرص على تفادي إعطاء الأفضلية لبُعدٍ واحد من المرويات حسب الأجندات السياسية الخاصة بالمرء، وبالتالي إحداث اختراق من نوع ما في قاعدة البيانات الصافية. ثمة قوّتان مؤثِّرتان مطروحتان هنا هما الزمان والمكان. بالتالي يبدو واضحًا أن ما نحتاج إليه نظرة نقدية متأملة إلى طبيعة التاريخية (historicity) والترجمة عبر الثقافية، وإلى نقاط تقاطعهما. الدراسات البحثية النسوية ليست كينونة ثابتة قابلة للتطبيق على نحو عالمي شامل لأن الأوضاع الاجتماعية-التاريخية، خارج نطاق الحداثة الغربية، لها إشكالياتها الخاصة المتعلّقة بالسياق والتفسير. فأشكال التباين الجنسي ليست بالثابتة الشاملة، بل تتنوع. مع ذلك، علينا أن نناقش باستمرار مسألة الكيفية التي يمكن بها الوصول إلى ذلك الشكل التاريخي المتنوع أو الكيفية التي يمكن بها تصنيفه. هل بوسعنا إبقاء أنفسنا خارج ذلك الشكل التاريخي، كما تقول الأفكار الوضعية للدراسات البحثية الموضوعية؟. إذا التزمنا بنظريات ما بعد الحداثية وما بعد البنيوية وما بعد الكولونيالية المعاصرة، التي تتناول تشكيل الذات وتركيب المعرفة، ينبغي أن يكون الجواب بالنفي. مع ذلك فإن هذا الجواب لا يُعد رأيًا انهزاميًا أو عدميًا بالدراسات البحثية، بل دعوة إلى وعيٍ أكبر بالوضع القائم للمعارف جميعها. المعرفة التاريخية، إذًا، هي في حالة تغير متواصل، وهي ليست قاعدة بيانات ثابتة نستطيع أن نضيف إليها المزيد والمزيد من المعلومات لرسم صورة أصدق. المعرفة التاريخية ينبغي أن تخضع على الدوام إلى إعادة التقويم وإعادة التحليل وإلى مسائلتها.

كيف لنا الوصول إلى الهوية المجندرة في العصور الماضية؟. لدى دراسة مجال مثل العصور القديمة في الشرق الأدنى، يميل الاختصاصيون بهذا الشأن إلى مزاوجة ثلاث

فئات أساس من البيانات وتحليلها، وهي المدوّنات الأركيولوجية والمدونات التاريخية ومدونات تاريخ الفن. ولا يخفى أن تلك المجالات الثلاثة جميعها قابلة للاندماج، أو على أقل تقدير للتداخل (overlap)، لكن التقسيمات المأسسة راسخة على نحو لا بأس به، وسوف ألتزم بتلك التقسيمات التماسًا للوضوح. ينطوي كل مجالٍ من المجالات أو الفروع المعرفية الفرعية المذكورة على تصوّرات مسبقة معينة، منهجية ونظرية مميِّزة، وذلك في ما يتصل باستعادة البيانات الخاصة بها وتفسيرها. وفي كل حالة من تلك الحالات، تُعد مسألة السياق القديم مسألة مركزية للمشروع.

في المنهجية الأركيولوجية، الآثاريات المادية التي يُعثَر عليها في الموقع تشكل 'السياق'. بالتالي فإن التدوين المناسب لتلك الآثاريات يتمتع بالأهمية القصوى لمشروع دراسة العصور القديمة. على سبيل المثال، القطع الأثرية التي يجري نهبها من الموقع ومن ثم بيعها في سوق الآثاريات تتجرَّد من المعلومات القديمة، ما يخلق عقبات مدمِّرة بوجه دراسة العصور القديمة. في النظريات الأركيولوجية الحديثة، يتحول السياق بحد ذاته إلى إشكالية بوصفه يتأثر، جزئيًا على الأقل، بالممارسات الأركيولوجية نفسها (Hodder et al. 1995; Shanks and Tilley 1987). إضافة إلى هذا التحذير، هناك النقد الموجَّه إلى التفسير، الذي ناقشناه سابقًا. وهكذا نجد أن السياق حاليًا لا يقتصر على المدوّنات القديمة التي لم تتعرَّض للعبث، بل علاقة معقدة بين المعطيات ومنظومات الاستعادة. وعلى نحو مماثل، تنطوي النصوص التاريخية على عقبات منهجية خاصة بها. ففي حين كان النص القديم غالبًا ما يُعد المصدر الأوثق للمعلومات في ما يتصل بأبحاث العصور القديمة، نجد أن ثمة تغيير قد طرأ حاليًا على مواقف الدراسات البحثية. فالنصوص القديمة، كما يُقال الآن، هي بحد ذاتها نتاجات لأيديولوجيات ولشواغل تاريخية محددة، وإلى ما هنالك. أضف إلى ذلك أن تفسيرات الدراسات البحثية المعاصرة للنصوص المذكورة لا يمكن فصلها، أيضًا، عن الأيديولوجيات الخاصة بزمانها ومكانها (White 1973, 1987; de Certeau 1988; La Capra 1983; Van De Mieroop 1999). وقد ظهرت آراء مماثلة ليس فقط في ما يخص النصوص التاريخية، بل في ما يخص النصوص الأدبية والشعر أيضًا (Jameson 1972; Barthes 1982; Black 1998). كما تبرز في مجال الفنون البصرية مسائل نظرية مشابهة لتلك الخاصة بالنصوص

وبالآثاريات الأركيولوجية المادية.

رغم أن التصاوير البصرية، أو 'الأيقنة' كما يشير إليها الأركيولوجيون خطأً في معظم الأحيان، كانت غالبًا ما تُعتبر مدوّنة بصرية دقيقة للمجتمع القديم، فإن مؤرّخي الفن لا يتقبلون هذا الافتراض على الإطلاق. فعلاقة التمثل البصري بالواقع تُعد مجالاً ينطوي على إشكاليات كبيرة وتعقيدات نظرية كانت موضوعًا للجدل في الكتابات الفلسفية وفي تاريخ الفن، وسوف نناقشها بالتفصيل في الفصل التالي. وأكتفي هنا بالقول: إن عملية الوصول إلى حقيقة الماضي ليست مكبّلة فقط بالطبيعة العرَضية لعملية استعادة آثاريات الماضي، بل إن التساؤلات العديدة المحيطة بالسياق وبالتفسير تضفي عليها المزيد من التعقيد. فاستعدرة النماذج النسوية للحداثة الغربية، من حيث التعريف، لن تفي بالغرض في دراسة الجندر أو الجنسانية في ثقافة الشرق الأدنى القديم. مع ذلك، فإن ما تُعلِّمُنا إياه النظرياتُ المعاصرة هو أن المقاربة الاستبطانية (self-reflexive) التي تأخذ في الاعتبر صيرورات الدراسة البحثية وعوامل الأيديولوجيات ومكامن قصور المدونات، بإمكانها إثراء مجالنا البحثي لا تقويض أركانه.

هوامش 1) النساء/الجنس/النوع

1. The bibliography is enormous but see Brendel (1970); Dover (1973, 1978); Halperin (1990); Winkler and Zeitlin eds. (1990); Kampen (1992), Kampen ed.(1996); Du Bois (1988, 1991, 1995); Richlin (1993); Rabinowitz and Richlin eds. (1993); Hawley and Levick eds.(1995), Koloski-Ostrow and Lyons eds. (1997).
2. An exception to this attitude is to be found in Van De Mieroop (1999).
3. See Richard Rorty, 'Feminism, Ideology and Deconstruction: A Pragmatist View' in Žižek, (1994): 227-234 , reprinted from Hypatia 8, 2, Spring 1993.
4. For theoretical critiques of the writing of history see H. White (1973, 1985, 1987); de Certeau (1988), La Capra (1989, 1985, 1983); Ankersmit (1983). In Mesopotamian studies the work of Van De Mieroop, (1997a, 1999), brings poststructuralist concerns to the writing of ancient Near Eastern history, and Black (1998), takes on the task of defining postmodern theoretical concerns in relation to literary texts such as poetry and epic tales. In archaeology Behrnbeck (1997), Hodder (1995) and Yoffee (1993) cover similar issues.
5. Richard Rorty, 'Pragmatism, Relativism, and Irrationalism' in Consequences of Pragmatism: Essays 1972-1980, (Minneapolis: University of Minnesota Press,1982): 160-75,166, and quoted in Moxey, (1994): 14.
6. The early work of Gayatri Spivak contains questions and insights that are now considered characteristically Third Wave. Marten Stol's volume on pregnancy and birth in Mesopotamia (Stol 2000) is an example of a flourishing First Wave method.
7. See for example, Sheila Rowbotham, Hidden from History, (London: Pluto Press, 1973); Renata Birdenthal and Claudia Koontz, Becoming visible, (Boston: Houghton Mifflin, 1977), for such early works. In ancient studies, Sarah Pomeroy's Goddesses, Whores, Wives and Slaves: Women in Classical Antiquity (Pomeroy 1975) broke new ground in this area.
8. Van De Mieroop (1999) has already made this criticism. Most recently, a publication on the harem at Mari has appeared, (Ziegler1999). In the area of modernity the obsession with the harem in nineteenth century European writing and visual arts has been discussed extensively (R. Lewis 1996, 1999); Kabbani (1986) Richon (1985).
9. For the body see Walker Bynum (1991), and Gallop, (1988).

2) استشراف التباين:
الأنوثة والتمثّلات

كانت العلاقة بين الجندر والجنسانية والتمثّل إحدى الأفكار المركزية في النظريات المعاصرة للتحليل النفسي والثقافة والنسوية. وقد كُتِبَ الكثير عن الإدراك البصري وفِعْل النظر والنظرة المتأملة 'Gaze'. ويجري حاليًا، استرشادًا بكتابات المحلل النفسي الفرنسي جاك لَكَان، تنظير التباين الجنسي ومجال الرؤية من وجهة نظر التحليل النفسي بوصفهما متكافلَيْن (interdependent). أي أن واحدهما ليس فقط سابقًا للآخر لكنه يتحقَّق بواسطته. بالتالي، فإن دراسة تمثّل الأنوثة في العصور القديمة مشروع مختلف عن مجرد تبويب تصاوير النساء، أو التفتيش في المحفوظات التاريخية سعيًا للعثور على أدلة تثبت إسهامات المرأة في الفنون الجميلة أو الثقافة. ومثلما أن الدراسة التاريخية للمرأة قد داخلتها تعقيدات ناجمة عن مسائل تكشف محدودية تفسيرات نسوية الموجة الأولى، كذلك تطوَّر مشروعُ تحليل الفن من منظور نسوي، من مجرّد عد تصاوير النساء دليل على حياتهن، إلى نقديات مهمة للتمثّل وعلاقته بالجندر.

كيف لنا الوصول إلى المرأة أو إلى الجندر أو الأنوثة في ثقافة غابرة من خلال مدوّنة بصرية؟. السؤال حول علاقة التمثل بالجندر يتقاطع نظريًا مع النقد ما بعد الحداثي للتمثل، ومع نظريات التحليل النفسي حول الرؤيوية (visuality) والرغبة والنظرة المتأملة، ومع علم الدلالة، السيميوطيقا (semiotics) ومع فلسفة الجمال/ الإسطاطيتيكا الخاصة بالتلقي، ومع النقد الماركسي للأيديولوجية. وهكذا نجد أن نظرية النسوية في العلوم الاجتماعية والنظرية البصرية النسوية مرتبطتان على نحو وثيق، ولكن لا يمكن استعمالهما تبادليًا بما أن لكلٍّ منهما مجالاته الاستقصائية الرئيسة الخاصة به. يدرس كلا المشروعين الوضع الوجودي للأنوثة، لكن التركيز في الفصول التالية سوف ينصب على العلاقة بين التباين الجنسي والتمثّل. كان النشاط النسوي في مجالَيّ الأركيولوجيا والتاريخ يسعى للعثور على مدوّنات تتحدث عن التجربة المُعاشة للنساء، وعلى مادية ووقائعية (facticity) الجندر والجنسانية في العصور القديمة. لكن بما أن تلك المفاهيم

للجنس والجندر هي بحد ذاتها تراكيب ثقافية، فإن الوصول إلى حقيقة ذلك الماضي من خلال المدونات التاريخية لا يبدو على تلك الدرجة من البساطة التي غالبًا ما تفترضها أركيولوجيةُ الشرق الأدنى. طبيعة المدونة إشكالية بحد ذاتها، وهي تتطلب الكثير من التوضيح المنهجي (Van De Mieroop 1999). إذا كانت 'طبيعة المرأة' مفهومًا أيديولوجيًا، فإن المرويات التاريخية والمعطيات الأركيولوجية ليست، بل ولا يمكنها أن تكون، مدونات بسيطة للتجربة المُعاشة. وفي ما يتعلق بالأهداف المتوخاة من الكتاب، وبدل تقصي التجربة التاريخية للنساء، سوف أقوم بتفحص 'المرأة' بوصفها بنية أيديولوجية وهدفَ ما كان يُعد موضع الذات المعيارية: الذاتوية الذكورية. سوف أتفحص مفهوم المرأة أو الأنوثة كما شكّلته خطابات العصور القديمة.

كيف يجري 'تركيب' 'المرأة' أو الأنوثة أو الذكورة أو الجنسانية في التصاوير الثقافية للعصور القديمة؟. توصّل مؤرخو الفن إلى عد الفنون الرمزية تصاوير تحمل عدة مستويات من المعاني، تشكّل جزءًا لا يتجزأ من الصيرورات الاجتماعية المعقدة وليست مجرد نتاجات اجتماعية. ولا يعي الأركيولوجيون غالبًا، وهم الذين يتعاملون على نحو أساس مع الآثاريات المادية، أساليبَ تاريخ الفن، مفترِضين أنه يهتم بالخبرات الفنية أو بتأريخ مراحل الأنماط الأسلوبية وأنواع الأيقنة وتصنيفها، أو بتنسيب القطع المعنية إلى ورشٍ أو إلى عهود سياسية أو إلى مناطق جغرافية بعينها. واعتبارًا من أواخر ستينيات القرن العشرين تحوّل الجزء الأكبر من الأبحاث في مجال تاريخ الفن، تدريجيًا، عن التركيز على الأسلوب والأيقنة إلى استكشاف السياق والوظيفة والمعاني المترسّخة اجتماعيًا. وفي حالة تاريخ الفن في الشرق الأدنى القديم، يُعد هذا التحول في التركيز مهمًا ومفيدًا في آن معًا، بما أن مفهوم ما بعد عصر التنوير الخاص بالفنون الجميلة، المستَمَدّ من نظريات الجمال لإمانويل كنط في كتاب نقد العقل (Critique of Judgment)، وكتاب علم الجمال/ الإسطاطيكا لهيغل، لا يمكن تطبيقه على هذه الثقافة القديمة غير الغربية. ولأن فكرة 'الفن للفن'، أو الفن بوصفه ميدانًا جماليًا مستقلاً لم يتلوث بشوائب الدنيوي، الفن المنفصل عن الحرفة (أو عن الأدوات النافعة لأنه لا يخدم أي وظيفة)، التي يبدو أن العديد من الأركيولوجيين يعتبرونها تعاريف 'صائبة' للفن، هي في واقع الأمر تعاريف ما بعد كنطية وأوربية وحداثية. أما الأفكار الإنسانية

الليبرالية بخصوص الفنون الرفيعة بوصفها تعبيرًا عن 'الروح الإنسانية'، والأنموذج الماركسي الفظ لثقافة رفيعة تعكس مباشرةً مصالح الطبقة الحاكمة في مواجهة ثقافة وضيعة أو شعبية خاصة بجماهير العامة، فقد تعرضت لنقد لاذع لأنها، وبكل بساطة، أنموذجًا غربيًا جرى تعميمه. هذه النماذج الثنائية للفنون الرفيعة/ الوضيعة أو الفن الرفيع/ الحرفة، غريبة عن الشرق الأدنى، وبإمكانها أن تتحوّل إلى عقبات لدى تطبيقها على نحو مباشر لتكون وسيلة لتصنيف الفنون في بلاد ما بين النهرين أو لإجراء دراسة استقصائية لها.

غالبًا ما ينتقد الأركيولوجيون الافتقار إلى الأعمال التي تتناول تاريخ الفن والتي تكون، باعترافها، قاصرة عن فهم المعطيات والنظريات الأركيولوجية. لكن هؤلاء يغفلون عن مكامن قصورهم في المجال الخصب لنظريات التمثّل وفي تاريخ الفن. فالأركيولوجيا، حتى في أكثر مظاهرها المابعد عملياتية الطليعية التي تتسم بالوعي النظري، غالبًا ما تفترض أن بالإمكان استخدام التصاوير كوثائق تعكس الماضي. على سبيل المثال، نجد عمومًا أن العديد من الأركيولوجيين يفهمون مصطلح 'أيقنة' على أنه يعني تدوينًا حرفيًا للأحداث وللممارسات، في حين أنها، كما عرَّفها في الأصل مؤرّخ الفنون إروين بانوفسكي (Erwin Panofsky 1955-1939) منظومة رمزية تمثّل موضوعات أو مفاهيم عبر وسائط غير مباشرة مفهومة ثقافيًا ولكن من دون أن تكون إطلاقًا مرتبطة بصورة طبيعية بالمدلول. الأيقنة تقليد من التمثّل يجعل من الزنبقة، مثلاً، رمزًا للطهر والنقاء، أو يسمح للميزان أن يكون المعبِّر البديل عن العدالة. في مجال تاريخ الفن القديم، كان يجري الاعتماد على منظومة كهذه في الأبحاث التقليدية، لا سيما من أجل المطابقة بين صفاتٍ بعينها والآلهة كأفراد، لكن هذه الطريقة، بالطبع، ليست الوحيدة لمقاربة الفن القديم، كما سيتبيّن من الفصول اللاحقة.

كلمة 'أيقونة' مصطلح دلالي/ سيميائي يبدو وكأن الأركيولوجيا تعده مطابِقًا لأي صورة بصرية. وفي علم الدلالة الخاص بتشارلز سوندرز بيرس (Charles Saunders Peirce, 1991) فإنها خاصيّة الرمز في ما يتصل بمدلوله. لكن المدلول قد يكون شيئًا مجرّدًا وبالتالي ليس من الضروري أن تعتمد العلاقة بين الاثنين على 'الواقعية' أو 'التشابه' بمعنى العاكسي 'specularity' (Bal & Bryson 1991). ومثلما أنه لم يعد

من المقبول، كممارسة فكرية، استخدام الوثائق التاريخية من دون امتلاك أي مفهوم عن تحليل المصدر أو النقد، ينبغي أيضًا طرح التساؤلات بشأن جهل الأركيولوجيا بالتطورات في مجالَيْ تاريخ الفن والنظرية البصرية. لا يمكن استخدام الفنون البصرية في الأركيولوجيا من دون معرفة المناقشات النقدية بشأن التمثّل أو أساليب التفسير في مجال تاريخ الفن. الفن، إذا توخينا البساطة، ليس انعكاسًا للمجتمع من دون وساطة. وقد أدى الافتراض بأن مضمون الفنون البصرية أو موضوعها قاعدة بيانات تضم معلومات دقيقة، ترقى إلى درجة المحاكاة، عن المجتمعات القديمة، أدى إلى ظهور دراسات تبحث في التصاوير عن مدوّنة تتناول حياة النساء. على أساس هذه المنهجية، إذًا، يصبح الجندر سابقًا للتمثل، وبالتالي تصبح الأدوار المجندرة للنساء، رغم أنها مركّبة اجتماعيًا، منعكسة في هذه التصاوير. لكن النظرية البصرية النسوية، كما صورها مؤرخو الفن والنقّاد الثقافيين، تقدّم حججًا تنقض هذا الترتيب المتعاقب. فإذا كانت 'المرأة' أو 'طبيعة الأنوثة' مفهومَيْن أيديولوجيّيْن، فإن المدونة لا تكون عندها انعكاسًا للمرأة بوصفها ذاتًا تتمتع بالخبرة، بل للمرأة أو للأنوثة بوصفهما صورة. وفي ما يلي، سوف أعرض بإيجاز بعض الانتقادات الموجّهة إلى التمثلات التي ظهرت في مجالات مثل التاريخ وتاريخ الفن والأنثروبولوجيا والدراسات الثقافية.

1/2) ما بعد الحداثة والتمثّل

تستند نظرية التمثّل التشابهي (Resemblance Theory of Representation)، التي لا تزال الأركيولوجيا تعتمد عليها، على الاعتقاد القائل: إن الفن يلتقط التجربة الإدراكية-الحسية (perceptual). فالفنان يرى شيئًا ما في البيئة المحيطة به ومن ثم يقلّده بأساليب (أكثر) خداعية تعكس الواقع. بالتالي، غالبًا ما يُظن أن التمثّل مرتبط بالتشابه. ثمة فكرة تشكل جزءًا لا يتجزأ من هذا الترتيب، وهي أن الفن العالمي منظومة يمكن تتبّع مسارها تتطور من تصوير الواقع على نحو تخطيطي أكثر تجريدًا أو 'بدائية'، وصولاً إلى خداعية (illusionism) تمثلات الكلاسيكيات الإغريقية أو عصر النهضة الإيطالي. ومن ثم يجري توصيف التمثلات الأخيرة بأنها أكثر دقة وأقرب إلى الطبيعة من أشكال الخداعية والتجريد والأعراف الفنية المفضّلة في فترات

زمنية أخرى أو أمكنة أخرى، ولذلك يُعتبَر الفن، الذي لا يعتمد على المحاكاة، شكلاً أدنى منزلة وأقل تطورًا من بقية أشكال صنع التصاوير. لكن هذه الرؤية للتطور الفني تعرضت للكثير من التدقيق والنقد منذ منتصف سبعينيات القرن العشرين. فقد أشار كلٌّ من نلسن غودمن (Nelson Goodman, 1976)، ونُرمَن بريسن (Norman Bryson 1983, 1981) ووليَم ج ت مِتشل (W. J. T. Mitchell, 1986)، وكيث مكسي (Keith Moxey 1994) وآخرون، إلى مكان الخلل الأساس في نظرية التمثّل البصري هذه. يقول غُودمن، مثلاً، بما أن أسلوب الرسم المنظوري الذي يعتمد عليه الفن المذكور هو أيضًا تقليد متّبع، فإن فن الرسم الأوربي ليس بأكثر واقعية من الأشكال الأخرى من التمثل. أما نُرمَن بريسن فقد وجّه سلسلة من الانتقادات اللاذعة إلى الفكرة القائلة: إن الإدراكية الحسية (perceptualism)، من موقع دلالي، الشكل الأكثر أكثر دقة من التمثل البصري (Bryson 1983, 1992, 1991). ويعمل كل الباحثين المذكورين ضمن مجالات الفن الخداعي الغربي وهي ميدان تخصصهم.

كما نجد أيضًا أن كتاب إروِن بنُفسكي (Erwin Panofsky 1991, Perspective as Symbolic Form)، عاود الظهور مؤخرًا ضمن مجال تاريخ الفن. وفي مجال النصوص السردية، جرى أيضًا انتقاد مفهومٍ غير إشكالي للتمثل من منظّرين في الأدب مثل رُلند بارثز (Roland Barthes 1977, 1973)، وفرِدرِك جمسن (Frederic Jameson 1972)، وإدوارد سعيد (1978)، وغيتري سبيفك(Gayatri Spivak 1988)، وتسفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov 1982)، ومن مؤرخين مثل هَيدن وايت (Hayden White 1978, 1973)، وميشل دو سيرتو (Michel de Certeau 1988)، وعلماء أنثروبولوجيا بمن فيهم طلال أسد (1973)، ويوهنس فابين (Johannes Fabian 1990, 1983)، وجيمس كليفرد (James Clifford 1988, Clifford and Marcus 1986)، ومِخائِل تُوسِنغ (Michael Taussing 1993)، الذين اعترضوا أيضًا على تمثيل الثقافات في النصوص والمجموعات (collections) الخاصة بدراسة الأعراق. وقد شكّك أفراد المجموعة الأخيرة، ومعهم إدوارد سعيد وسبيفك، على نحو خاص بالتمثيل، لا عند مستوى الكتابة والعرض فقط، بل شكّكوا أيضًا في التمثّل بالمعنى السياسي 'للكلام باسم' جماعة ما. تتلاقى كل تلك الانتقادات، أيضًا، مع نقد الفلسفة الأوربية المعاصرة للماورائيات/ الميتافيزيقا

(metaphysics)، التي قد يكون أفضل من عبّر عنها كتاباتُ جاك دريدا، وجان فرانسوا ليوتار (Jean Francois Lyotard)، وغِل دلوز (Gilles Deleuze). يقول سبيفك إن أولئك المنظّرين كانوا مهتمّين «بكل ما هو ليس غربيًا لأنهم قاموا، بطريقة أو بأخرى، بالتشكيك بمجالات تفَوُّق الماورائيات الغربية، التي حُفِظَت بكل اعتزاز ولسنوات عديدة، وباستقلالية مقاصد الذات وقوة التنبؤ، وإلى ما هنالك» (Spivak 1988: 136). باختصار، كان التحدّي الفكري لكيفية التفكير بالممارسات التمثّلية ضمن الثقافة والتاريخ أهم تلك الناشئة عن ما بعد الحداثة. ويرتبط هذا السؤال مباشرةً بأفول السرديات الرئيسة التي وصفها جان فرانسوا ليوتار، وصفٌ تحوّل إلى قاعدة أساس في ما بعد الحداثي ضمن مجالات من نوع الأركيولوجيا. في مقدمته الشهيرة لكتاب ليوتار (الأحوال ما بعد الحداثية/ The Postmodern Condition)، يعرِّف فرِدرِك جمسن ما بعد الحداثي بأنه: «أزمة في التمثّل»، أزمة في نظرية المعرفة الواقعية التي «تعكس نظرية مرآة (mirror theory) [لكلٍّ من] المعرفة والفن» (Jameson 1984, VIII) [في علم اللغة النظري تشير نظرية المرآة إلى مقاربة خاصة لبنية ذراع اللغة طوّرها ميشيل برودي (Michael Brody) – المترجمة]. وهكذا يتبيّن أن اهتمام ما بعد الحداثي بالتمثّل هو اهتمامٌ بالمشاريع التمثّلية بالمعنى الواسع للكلمة. هو 'أزمة' معرفية تطرح ظلال الشك بإمكانية معرفةٍ صرفة.

أظهر النقدُ ما بعد الحداثي للتمثّل والتطوراتُ النظرية للتفكيك ولما بعد البنيوية أن أساس هذا المفهوم المغروس بعمق يكمن في الفكر الأفلاطوني. بعبارة أخرى، المفهوم القائل: إن التمثّل يعكس الواقع وإنه منفصل عنه هو بحد ذاته تركيبة آتية من الماورائيات الغربية (Derrida 1974: 6-73). وعلى أساس هذا الرأي يمكن تعريفُ تفضيل الأركيولوجيا للأدلة البصرية على نحو لا يقبل الجدل، بأنه لغو لا معنى له، لأن الصورة لا يمكن أن تبرهن سوى على نفسها. وإذا قبلنا الفكرة القائلة إن الصورة، من حيث التعريف، هي شيء جرى إنتاجه أيديولوجيًا وثقافيًا عبر التوسّط، ينبغي آنذاك أن تتغير مقارباتنا للفن القديم. وبذلك يمكن دراسة التمثّل لمعرفة الكيفية التي جرى بها تمثيل الأشياء في العصور القديمة، وليس لمعرفة كيف كانت الأشياء في تلك العصور. وإذا مضينا في منطق التفكير هذا، فإن الفن، وفق نظريات ما بعد الحداثة وما

بعد البنيوية والنظريات البصرية النسوية، لا يكون عندها فقط مرآة متلقّية سلبية، بل موقع الصيرورات التي تُدْرِج التباين الجنسي. الفن هو موقع صيرورات إنتاج الرامزات (signifiers). وهكذا لا تعود المرأة في التمثل انعكاسًا لمرأةٍ ما أو للنساء، بل امرأة بما هي رمز/ علامة (sign). وإذا شئنا التبسط، لا يعود للواسم (marker) البصري 'امرأة' أي مدلول (referent) تاريخي محدد. لا توجد امرأة حقيقية خلف الصورة تعكسها هذه الأخيرة. مع ذلك، هذا ليس تعريفًا عدميًا كما قد يتوهم البعض. فما بعد الحداثة، بما في ذلك ما بعد البنيوية والفلسفة الأوربية، لا ترفض كل التمثلات، ولا هي تعتبر أن كل الأشكال متساوية في فاعليتها، إنما تسعى لتحويل فاعلية المرجعية ذاتها إلى إشكالية (Owens 1983: 95).

بالعودة إلى النقاشات التي أثارها باحثو الموجة الثالثة من النسوية، مثل جودِث بتلر مثلاً، والتي ناقشناها في الفصل الأول، يصبح عندها المفهومُ القائل إن الجندر ليس ماهية جوهرية طبيعية بل شيء يجري تطبيعه (naturalized) عبر التكرار عبر الإدراج المجتمعي له، مهمًا أيضًا لمناقشة التمثلات. الهوية والجندر والتمثل مرتبطة ببعضها، وهي لا تستتبع حركة خطية سببية من جوهر الجندر إلى انعكاسه. والوصف الأفضل لهذه العلاقة هو أنها معقدة وإشكالية، وليست ثنائية القطب. بالتالي فإن النسبة (ascription) الثقافية للأنوثة تعمل عبر التمثّل وداخله. وهكذا نجد أن الجندر والتمثّل مرتبطان ببعضهما، كما أن النقد النسوي أو تاريخ الفن النسوي لا يَعنيان الوصول إلى حقيقة اجتماعية من خلال الصورة، بل بدراسة الصورة ذاتها بوصفها موقعًا لإنتاج الجندر المعياري. والصورة بوصفها موقعًا لصيرورات تركيب الجندر هي، بالتالي، رمز/ تمثّل ثقافي معقد لا يعكس واقعًا فحسب، بل يعمل على إيجاد المعايير المجندرة؛ وهو يسهم في ترسيخ ماهية الجندر الفعلية. بعبارة أبسط، هو يشارك في ترسيخ أيديولوجية الجندر، ولا يكتفي بمجرد عكس (reflecting) تلك الأيديولوجية أو تمثيلها. هذه النظرة الدلالية إلى الطبيعة المركبة للرموز، شأنها شأن بعض الجوانب المعينة من التاريخ الاجتماعي للفن، ترى في التمثّل عنصرًا تكوينيًا فعالاً في المجتمع. كيف لنا إذًا أن نفهم صورة مباشرة كهذه بوصفها مدوّنة تحكي تجربة مُعاشة؟. إشكاليات التمثّل، إذًا، لا تقتصر على افتقارنا إلى انعكاس دقيق عن الماضي في الفنون البصرية العائدة إلى العصور

القديمة، لأن التمثّل، من حيث التعريف، هو وساطة (mediation). والصعوبة تكمن في فصل تراكيب الجندر عن التمثّل. وهكذا نلاحظ، مثلاً، أن فنانات معاصرات مثل سِندي شِرمان (Cindy Sherman)، وصلن إلى حد استخدام مشهد أجسادهن لتفكيك تمثلات الأنوثة. ولذلك نجد من يجادل بأن الجندر ومجال الرؤية شيئان متواكلان ومتبادلان (reciprocal). الجندر، إذًا، لا ينعكس في التمثّل، بل يجري تركيبه ضمن مجال الرؤية وفي التمثّل ذاته. عندما نتحدث عن 'تركيب الجندر' في التمثّل، لا نقصد أن الماهية الحقيقية للرجل أو للمرأة وإلى ما هنالك، سواء أكانت شأنًا تاريخيًا عارضًا أو عامًا شاملاً، هي ما يجري تركيبه ضمن المجتمع ومن ثم يتم عكسه على نحو سلبي في التصاوير؛ ولا هو أيضًا صورة زائفة منفصلة عن الواقع، كما في الأنواع القسرية من التصاوير أو في الدعاية. فتنظيرات تركيب الجندر تقول إنه مرتبط بصورة وثيقة بالمجال البصري. ينبغي إذًا النظر إلى الفن بوصفه موقع الصيرورة، موقع إدراج التباين الجنسي، وليس مكان انعكاسه. يجري إدخال ترتيب الجندر ضمن النظام الاجتماعي عن طريق التمثّل الثقافي البصري، وعن طريق مجالات أخرى أيضًا، وهذا، بدوره، يصوغ ويؤكّد واقع تصنيفات الجندر ولا يعكسها. لكن ذلك ليس بمنظومةِ تحكّم استبدادية إلزامية قد تثير اعتراض البعض. وفي الوقت نفسه، يجري تطبيع الجندرين المعياريين من خلال التمثّل، كما ويمكن للمجال البصري أن يصبح بمثابة ميدان لتفنيد المعايير المجندرة، كما نرى في أعمال الفنانين النسويين المعاصرين.

إضافة إلى هذا، ينبغي ألا يقتصر التمثّل، كمفهوم نقدي، على الفنون البصرية، وعلى الأيقنة بما هي أداة لأركيولوجيةٍ قد تكون، من نواحٍ أخرى، علمية، لأن العصور القديمة، عندما نصل إليها سواء عبر النصوص أو التصاوير أو المعطيات الأركيولوجية، تستتبع التمثّلات على الدوام. على سبيل المثال، قد تبدو المقتنيات المدفونة مع الميت في القبر وأشكال الدفن والطقوس الجنائزية الأخرى وكأنها توفّر سبيلاً علميًا ومباشرًا للوصول إلى تجارب غابرة، إلى واقع جسدي، لكنها تشكّل بحد ذاتها صيغًا للعرض تتصل بالإثنية وبتراتبيات الطبقة والجندر، وبتأكيد الهوية لحظة الموت. الأبنية المنزلية والأبنية العامة مثال آخر، حيث لا تقتصر المدونة الأركيولوجية هنا على أشياء من نوع تقسيم العمل، بل تستتبع ما يُعد فعليًا فضاءات مجندرة. ومن الواضح أن مجموعة

المقتنيات المادية لا تقتصر على المجموعات العرَضية، لا سيما ضمن ممارسات مثقلة بالطقوس كالدفن مثلاً، حيث يكون السياق القديم معنيٌّ بتقديم الهوية ذاتها. وهكذا يجري إحداث الجندر وإنجازه في المجالات التي تبدو ظاهريًا مدخلاً علميًا إلى الحقيقي اللادلالي. لكن هذا ليس بعملية جندرة (gendering) يتسم بالسطحية، أو مكوِّن أيديولوجي مفروض على الجنس الطبيعي أو البيولوجي (انظر الفصل الأول). وهو لا يخفي جسدًا حقيقيًا جرى التلاعب به بواسطة الثياب والزخارف وإلى ما هنالك. فالهوية المجنسنة/ المجندرة تُخلَق داخل هذا النوع من السياق وبواسطته. أخيرًا، إلى جانب اعتبار أشياء من نوع المقتنيات التي تُدفن مع الميت، تباهيًا، يمكن أن نضيف خلْقَ تمثّلاتنا الخاصة من خلال السرديات التي نركّبها لدى تفسير المعطيات، وهو مجال لا يمكن الاستهانة به (Hodder 1995).

من المهم توضيح هذا النقد للتمثّل لدى دمج نظرية النسوية بالأركيولوجيا لأن العمل النظري النسوي في الأخيرة غالبًا ما تكون مقتبَسة عن دراسات فنية وثقافية، مثل نظرية الفيلم [فرع معرفي أكاديمي يهدف لسبر ماهية السينما، وهو يوفر الأطر المفاهيمية لفهم علاقة الفيلم بالواقع وبالفنون الأخرى وبالجمهور كأفراد وبالمجتمع عمومًا - المترجمة] وتاريخ الفن والنقد الأدبي. المشكلة في الاقتباس الأركيولوجي لتلك النقاشات، هي أن مفهوم التمثل، أو مجال النظر (scopic field)، الذي صيغت النظريات ضمنه، لم يؤخذ في الاعتبار. وبما أن التصاوير القديمة تبدو وكأنها تشير إلى افتقار النساء للإرادة الفردية التجريبية، اختلفت آراء الأركيولوجيين ما بين القول بوجود إرادة فردية أنثوية لكن غير مدوّنة، وافتراض عدم وجود تلك الإرادة لدى النساء أصلاً.

2/2) النقد النسوي والفنون البصرية

تاريخ الفن النسوي والنقد النسوي ليسا مجرد مجالَيْن معارضَيْن للسردية التقليدية ذات المركزية الذكورية الخاصة بالفنان-العبقري، الذي هو بطبيعة الحال ذكر. أي أنهما ليسا اعتراضًا على التركيز السائد عمومًا على الفن الذي يبدعه الرجال ومن أجل الرجال، ودعوةً لتضمين أعمال النساء. ولا هما بالمتجاوِزان للحدود، كما يمكن

للفن النسوي أن يكون، الساعيان إلى خلق صدمة أو إلى إحداث بلبلة في وجهات النظر التقليدية وفي مشاعر الجمهور، أو إلى تقويض أسس الفئات والأدوار المجندرة المعيارية. بل هما مشروع يحاول تحليل إنتاج الجندر في التصاوير البصرية وكشفها. وبما هما ذلك، فهما لا يعدوان عن كونهما تدخلاً نسويًا يُعنى بتمزيق المعاني التي تُنسب إلى المرأة أو بتبديدها، والإطاحة بما يكتنفها من ركود. وبذلك فهما يصبحان مقاومة لهذا الخطاب الثقافي الذي يشرح ما 'المرأة' بما أن الرمز ليس معادلاً للمرأة.

بدأ مشروع تاريخ الفن النسوي عام 1971 عندما كتبت لِندا نُكلين مقالة تتساءل فيها 'لماذا لم تظهر فنانات عظيمات' واعتُبِرت تلك المقالة بدايةَ التدخل النسوي في التاريخ التقليدي للفن (Nochlin 1971). ركّزت المقالة المذكورة، كما يوحي عنوانها، على سبب اعتبار المرأة غير قادرة على الإسهام في الفن الرفيع أو في إبداع روائع الفن العالمي، وسعت لإعادة الاعتبار للنساء بوصفهن مبدِعات للفن، شأنهن شأن 'الأساتذة العظام' المعروفين في التقليد الغربي. كانت تلك الخطوة شبيهة بالدراسات التاريخية الخاصة بالموجة الأولى التي سعت للعثور على إشارات إلى المرأة في السجلات المحفوظة، أي إلى تصحيح الوضع الناجم عن محو ذِكْر المرأة في المدونات الرسمية لتاريخ العالم وللثقافة العالمية. حاول مؤرخو الفن النسويون الأوائل كشْف التحامل في الموضوعية المفترَضة لتاريخ الفن عند في صياغتها للقواعد المعيارية التاريخية للفن، وفي مفاهيم الفن الرفيع والإنجازات الجمالية والمهارة. في المرحلة الثانية، أدت أعمال غرِزِلدا بُلُك (Griselda Pollock) في مجال تاريخ الفن، ولورا مَلفي (Laura Mulvey) في مجال الأفلام، إلى إحداث تحوّل جذري في مجال الدراسة هذا عبر الانصراف عن التركيز على الممارسات الفنية للنساء والتوجّه نحو تحليل تصاوير المرأة في المجتمعات البطركية (Mathews 1998; Tickner 1988; Mathews and Gouma Peterson 1987; Pollock 1988). تُعتبر تلك المقاربات، رغم أنها ظلت مُجوهِرة (essentialising) في استخدامها لمصطلحَيْ 'البطركية' و'المرأة'، لافتة في إصرارها على فهم المرأة بما هي رمز في الخطاب الثقافي. كانت مقالة مَلفي «Visual Pleasure and Narrative Cinema, Mulvey 1975» نقطة تحول من حيث أنها جلبت المفهوم اللَّكَاني (Lacanian) عن النظرة المتأملة إلى صلب النقاش في الجندر والتمثل. وقد كان للمقالة المذكورة وقع

كبير في الجو الأكاديمي، وغالبًا ما يجري الاستشهاد بها في مجالَيّ العلوم الاجتماعية والعلوم الإنسانية، لأن موضوعها تعدّى مجال الدراسات الخاصة بالأفلام. وفي تاريخ الفن، عُد كتاب بُلُك (1988 Vision and Difference,) فتحًا في هذا المجال من حيث طرحه لفكرة وجوب تحليل الفنون البصرية الأوربية في القرن التاسع عشر بوصفها منظومة من التقاليد البصرية التي تركّب الجندر والطبقة طبقًا لمتطلبات الثقافة البطركية البورجوازية. تبنّت بُلُك الحجج التي قدمتها مَلفي، ومن ثم أدخلت عليها نقدًا تحليليًا-نفسيًا لَكَانيًا بهدف التركيز على الجندر في التمثل بوصفه تباينًا. تقول بُلُك: المؤنث لا يعني شيئًا بحد ذاته وبذاته، لكنه يشير إلى الاختلاف في التراتبية التي ما زالت الشروط السائدة فيها حاليًا [كذا] هي المذكّر (Pollock 1996: XVI).

خلال السنوات التي أعقبت صدور المقالة الأصلية لملفي، أنتج مجال دراسات الأفلام عددًا من الأعمال الأخرى التي كان لها تأثير في النقد النسوي والتحليلي-النفسي (.e.g de Lauretis 1984, 1987; Doane 1987 1991; Kaplan 1983; Silverman 1992). وفي تاريخ الفن، تُعتبر أعمال بُلُك العديدة وكتابات نُكلين، إضافة إلى (,Tickner 1984, 1988 Neade 1992, Broude and Garrard 1982 Pointon 1990, and Adler and Pointon 1993) تُعد بين الأعمال التي أسهمت في صياغة منهجية نسوية للفنون البصرية. أضف إلى ذلك أن كَرُل دَنكَن (Carol Duncan 995) ركّزت على نحو خاص على المتحف بوصفه موقعًا لمأسسة الأعراف المجندرة، واصفةً فضاءه بأنه فضاء تم تذكيره (masculinised) من خلال ممارساتٍ وأساليب عرضٍ خاصة. وفي حين جرى تطبيق أساليب تاريخ الفن النسوي، على نحو أساس، في مجال تاريخ الفن الأميركي والأوربي المعاصر، فإن النقديات المذكورة دخلت مؤخرًا مجال الفن القديم أيضًا (.Kampen 1992, 1996; I. J Winter 1996, Asher-Greve 1997a). وقامت تلك القراءات النسوية 'بإعادة صياغة' صورة من منظورٍ يحاول تفسير تراتبيات الجندر. مقاربة كهذه ليست في حاجة إلى رفض القراءات التقليدية التي تُعنى بالأسلوب أو بالأيقنة أو بالمضمون السردي الصريح، بل هي تجعلها أكثر تعقيدًا عندما تأخذ في الاعتبار دور أيديولوجيات الجندر. ولدى وضع الجندر في الصدارة ليكون وسيلة لفهم أو لتفسير مختلف جوانب الظواهر الاجتماعية، فإن التحريات من هذا النوع لا تركّز بالضرورة على تصاوير النساء أو على الجنسانية.

الأعراف المجندرة مغروسة بعمق في كل أساليب التمثلات، والصورة المرسومة غالبًا ما يجري 'تغييرها' بواسطة الجندر المعمَّم للذات الناظرة، التي عادة ما يُفترض أنها ذكر (Davis 1996: 221). وهكذا يصبح كلٌّ من الجندر في التمثّل ونوع التمثلات مجالاً للبحث والاستقصاء.

3/2) الذات والنظرة المتأملة

نقطة التقاطع بين العديد من الأعمال الواردة أعلاه هو مفهوم 'النظرة المتأملة' التحليلي–النفسي. برز هذا المفهوم النظري منذ أواخر سبعينيات القرن العشرين بوصفه المصطلح الأساس للتفكير عبر الإدراك الحسي. ولم يقتصر استخدامه على الفروع المعرفية التي تكون بصرية على نحو جلي، مثل تاريخ الفن والدراسات الخاصة بالأفلام، بل إنه أدخل تحولاً على قطاع مهم من العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية. تكمن أهمية 'النظرة المتأملة' بوصفها مفهومًا نظريًا في أنها تسمح بتنظير العلاقة بين الرؤية/ النظر والقوة. وقد اشتُقَّ هذا المصطلح، كما يُستعمَل حاليًا في الدراسات البحثية، من كتابات المحلل النفسي الفرنسي جاك لَكَان. فاستنادًا إلى النظرية اللَكَانية، لا يمكن الوصول إلى الحقيقي (The Real) إلا عبر ترتيب الرمزي (the symbolic order) الذي يقوم بتركيبه. فذاتية الطفل تتطور لحظةَ الدخول في ترتيب الرمزي. وفي مقالته الشهيرة «The Mirror Sage as Formative of the Function of the I» عرّف لَكَان صياغة الذاتوية من حيث علاقتها بآخر (an other)، وبالتجربة البصرية تحديدًا (Lacan 1997: 1-7). في مرحلة المرآة، تتوقّع الذات نضْج قوتها التي تُمنح لها بصورة بنيةٍ متكاملة (Gestalt). بالتالي فهي عدم تعرّف (misrecognition)، هي إنكار (méconnaissance) يشكّل الأنا (ego). إنها ببساطة الوهمُ بوجود استقلالية. تحدث لحظةُ تطور الكائن الحي البشري، التي يُطلِق عليها لَكَان اسم مرحلة المرآة، في أثناء الطفولة، عندما يقف الطفل على قدميه ويتبدّى له وهم السيطرة والاستقلالية في صورة المرآة (وقد تكون، أو لا تكون، صورة معكوسة في المرآة تمنح وهم الاستقلالية). ولا يمكن الوصول إلى حالة السيطرة هذه إلا في مرحلة متقدمة من التطور، بالتالي فإن الصورة هي فكرة مثالية عن ذاتٍ موحَّدة لم تتشكل بعد. لحظة تعرّف الطفل على صورته في المرآة هي

لحظة تشكّل الذات بالنسبة له. وهكذا تتشكّل 'الأنا' المثالية من خلال هذا التوقّع لآخر (an other)، وهنا أيضًا تبرز الهوية المجندرة. من منظور لَكَان، لا يمكن فصل الذاتوية البشرية عن منظومة الرمزي التي تشكل هذه الذاتَوية جزءًا منها (وهذه ليست المجال البصري فحسب بل فاعلية الرمز بالمعنى الدلالي الأوسع)، ولا فصلها عن دور 'النظرة المتأملة'، وهذا مصطلح يناقشه لَكَان في كتابه (Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis Lacan 1973). 'النظرة المتأملة'، إذًا، ليست مجرد نظرة عجلى أو مجرد نظرة، بل نظرة تمارس التركيب والتحكّم. الأنموذج اللَكَاني للنظرة المتأملة هو، إذًا، أنموذج لحادثة بصرية، أو لترتيب رمزي يجري فيه 'التصنيع المسبق' للبصري (Bal and Bryson 1991). هو ليس زاوية نظر (point of looking) فردية. تبنّى النقاد الثقافيون مؤخرًا هذا المفهوم للنظرة المتأملة وأكّدوا مركزيته في تشكيل مصفوفة جندر-عرق-جنسانية-هوية. ويُعتبر ذلك تحوّلاً عن الثنائية المبسّطة ذكر/أنثى لكنه يظلُّ لا كانيًا في جوهره. مضى المنظّرون النسويون إلى أبعد من ذلك فقاموا بتعديل أنموذج لَكَان للنظرة المتأملة مشيرين إلى أنه لا يمكن أن ينطبق بذات الشكل للذوات المذكرة والمؤنثة، وأكدوا أنه إذا كانت النظرة المتأملة تركيبة ذكورية (وهذه فكرة ضمنية في نظرية لَكَان) لا يمكن آنذاك فصلها عن التراتبيات الجنسية (Mulvey 1989, Silverman 1992).

الأفكار اللَكَانية حول الرؤية والجندر هي أفكار متغايرة الجنس (heterosexual)، وهي تقسيمات ثنائية ذكر/أنثى يتمتع فيها موقع الذكر بالأفضلية. وبذلك تكون النظرة المتأملة مذكّرة في حين تقبع الأنوثة في موقع سلبي، أي لتكون موضوعًا للنظر. وقد جرى انتقاد هذا الموقف بوصفه ذا مركزية ذكورية وطبيعة متغايرة الجنس. لكن منتقدي هذه الثنائية القطبية غالبًا ما تفوتهم فكرة أن تلك الثنائية لم تكن لِلَكَان، بالضرورة، رفضًا للإرادة الفردية النسائية أو الأنثوية، بل محاولةً لتحديدِ أو لشرحِ المعياري في الترتيب الرمزي بوصفه مذكرًا. والمرأة بما هي رمز إنما هي نقص (lack)، هي آخر مختلف عن الرجل. أو كما عبّر لَكَان عن ذلك: «المرأة ليست الكل». والمرأة، بوصفها الآخر، تفيد في تعريف المذكر في الرمزي، وكل ما كان فائضًا أو ناقصًا يمكن إدراجه فيها بوصفها الآخر: وهكذا نجد أن القلق والتهديد والحدود القصوى للخير

وللشر جرى إيداعها جسد المرأة بوصفها موقعًا للتغيرية.

في كتاب (Feminine Sexuality, Lacan 1985: 145)، يصف لَكَان المرأة بأنها مستبعَدة بطبيعة ترتيب الرمزي. في التمثل، هذا يعني أن المرأة تقوم بوظيفة الرمز، ليس فقط رمز ما تفسره الثقافة بأنه أنثوي الماهية، بل ما تفسره بأنه التغيرية. فبالنسبة للمذكر تصبح المرأة موقع حدود الهوية. ترى تيريزا دي لورتيس (Teresa de Lauretis)، التي تبنّت وجهة النظر هذه، أن المرأة والتمثل مرتبطان بما لا يمكن فصمه. المرأة هي أساس التمثّل بما أنها لا تشكّل أي مرجعية على الإطلاق (de Lauretis 1984:13). وقد استمدت لورتيس رأيها من النظريات اللَكَانية التي تتناول الجندر والذاتوية. فلَكَان يصر على أن الأنوثة والذكورة رامزان (signifiers). هما موقعان وليسا هويتان جوهريتان. وبذلك تصبح المرأة عَرَضًا (symptom) من أعراض الرجل، وتقوم بدور وهم الاكتمال (Lacan 'fantasy of wholeness' (1985: 168; Johnson 1987; Žižek 1992. وعلى المنوال نفسه، ينبغي أيضًا فهْم تنظير ملفي لتحقيق اللذة عبر اختلاس النظر/ التلصص، وتحقيق اللذة عبر النظر (scopophilia /schaulust)، بوصفهما مركزيان للتمثل المجندر، بلغةِ مصطلحات التحليل النفسي اللَكَانية: فالنظرة الفاعلة التي تبغي تحقيق اللغة عبر النظر مسَيْطِرة تُضائِل التهديد الذي تمثّله المرأة (موضوع النظر) عبر السماح بإخضاعها للتفحّص، في حين أن تحقيق اللذة عبر اختلاس النظر يسمح بالتماهي النرجسي مع الناظر الذكر الذي ينظر إلى المرأة. أدت كتابات كايا سِلفرمن (Kaja Silverman)، إلى زيادة الإشكاليات المحيطة بتفسير ملفي للنظرة المتأملة اللَكَانية بوصفها ذكورية ضمنيًا، وذلك عندما أوضحت أنه لا يمكن اختزال النظر المجندر، ببساطة، إلى تقسيم فرعي مذكر/ مؤنث للناظر ولموضوع النظر (Silverman 1992). كانت هذه الحركة الأخيرة نقطة تحوّل لنسوية الموجة الثالثة في المجال البصري، وأصبح نقدُ سلفرمن لإصرار ملفي على أن النظرة المتأملة دائمًا ذكورية، نقطةَ انطلاق لتنظير النظرة المتأملة خارج نطاق الثنائيات التبسيطية ذكر/ أنثى كمكافئ للإيجابي/ السلبي.

4/2) الجندر والأيديولوجيا

أيديولوجيا هي الكلمة النظرية التي غالبًا ما يجري الاستشهاد بها حاليًا في الدراسات

الخاصة بفن وعمارة الشرق الأدنى في العصور القديمة. وفي حين لا تزال 'النظرية'، لا سيما بأشكالها الما بعد بنيوية أو ما بعد حداثية، تُعد نوعًا من التكلّف الذي يقتصر على أصحاب النزعات الراديكالية، كانت الأيديولوجيا، منذ أواخر سبعينيات القرن العشرين على الأقل، تُعد مفهومًا كافيًا مقبولاً. بل إن تفسير التصاوير على أنها انعكاسات أيديولوجية للقوة أو أساليب دعائية من السيطرة، صار يُعد معادِلاً للدراسات البحثية ذات الأساس الفكري السليم، يُصرِف النظر، دونما تفكير، عن أي نقاش في فن الشرق الأدنى لا يُعنى بالتماثيل أو بالأيقونات الملكية وبأيديولوجية الدولة، بوصفه مجالاً من الدراسات الاستقصائية التاريخية لا ينطوي على أي أهمية. مع ذلك، رغم شيوع تطبيق مصطلح 'أيديولوجيا'، فإنه لم يحْظ، إلا في ما ندر، بتعريفٍ أو بمعالجةٍ مباشرة في أدبيات الدراسات البحثية الخاصة بالشرق الأدنى. فهو يُعد، وببساطة، مصطلحًا مفهومًا، وهذا وضع لافت إذا أخذنا في الاعتبار الصعوبة والتعقيد المسلَّم بهما اللذين يكتنفان هذا المصطلح في مجالات أخرى من الدراسات البحثية، وأكداس الكتابات المتعارضة والمتنازعة التي كُرِّست له منذ أواخر ستينيات القرن العشرين. يعتبر المقال الذي كتبته ميشيل ماركوز (Michelle Marcus 1995a) المحاولة الأولى لمناقشة هذا المصطلح كما يُستخدَم في الدراسات الخاصة بالشرق الأدنى[1]. نجحت ماركوز في إثارة مسألة العلاقة بين الأيديولوجيا والجندر بدل الاكتفاء بمناقشة أيديولوجية الدولة، لكنها تفادت إلزام نفسها بأي تعريفات قاطعة للمصطلحات المذكورة. مع ذلك، فهي تشير إلى ضرورة توضيح التقاطع بين الجندر والقوة والتمثّل. وهكذا نجد أن الأمر لا يزال يتطلب مناقشة مصطلح الأيديولوجيا، إذا كان لنا أن نفْصِل طرق استخدامه في الدراسات الخاصة بالشرق الأدنى القديم عن التعاريف الماركسية أو الما بعد حداثية والما بعد بنيوية لهذا المفهوم.

تبدو الدراسات الخاصة بالشرق الأدنى القديم، عمومًا، وكأنها تعتبر الأيديولوجيا مصطلحًا بسيطًا، يمكن استخدامه تبادليًا مع الدعاية السياسية، وهي تفترض أن الأمرين هما انعكاس مباشر لتعبيرات القوة، أو لسلطة الدولة، إن توخينا الدقة. وهكذا تُفهَم الأيديولوجيا بوصفها كذبة مدروسة حول مَلِك أو إمبراطورية أو المجتمع ينشرها (كما يجري التلميح عادة) الملك نفسه. كما ونجد أن مصطلح 'الهيمنة'

يفتقر إلى أي تعريف نظري في معظم الدراسات البحثية الخاصة بالشرق الأدنى. وعادة ما يُعد أنه يشير إلى السيطرة السياسية/ المادية الصريحة على جماهير العامة، وذلك بدل المعنى الذي طوّره المفكر الماركسي أنطونيو غرامتشي الذي رأى عدم جواز الخلط بين الهيمنة والإكراه. الهيمنة هي ما يضع حدود التفكير البدهي السليم، أو يركّب للناس مفهومًا للواقع، وبالتالي هو مفهوم أكثر دقة ينطبق، من دون شك على جوانب من المجتمع تتجاوز الجانب السياسي الصريح (Gramsci 1987; Williams 1973).

لكن الأمر الأكثر تضليلاً هو أن الدراسات البحثية الخاصة بالشرق الأدنى كانت تنزع نحو الاعتماد على التمايز غير المحدد، ولكن الضمني، بين التمثّل الصادق والأيديولوجيا. فالأيديولوجيا تُفهَم على أنها تعبير كاذب أو ذو أهداف دعائية واضحة، في حين أن التمثّل الصادق هو إما نتاج فني ذو طبيعة جمالية أو صورة محاكِية صادقة. ينطوي هذا الأنموذج ضمنًا على فكرةِ أن بعض الفنون 'لديها أيديولوجيا' وأن بعض المراحل الزمنية تُسرِّب الأيديولوجيا إلى الفن، في حين أن مراحل زمنية أخرى لا تفعل ذلك. كما ينطوي الأنموذج المذكور على فكرة أن الأيديولوجيا هي معلومات مُبلَّغة محرَّفة على نحو ممنهج، يجري التلاعب بها من الطاغية أو الدولة، ويمكن مغايرتها مع التصاوير المباشرة غير الخاضعة للرقابة في مجتمعات من نوع المجتمع الغربي المعاصر (e.g. I. J. Winter 1997). أما الجدل ما بعد البنيوي القائل إن كل التمثّلات مرتبطة بالقوة، فلا تجري مناقشته ولا تفنيده حتى ممن يعدون أنفسهم من الملتزمين 'بالنظرية'. بدل ذلك، يجري افتراض وجود صرح أيديولوجي من الزيف أو التحريف، والمنهجية المفضَّلة هنا هي قياس مستويات التحريف من صورة إلى أخرى. وكانت النتيجة أن نصوص الشرق الأدنى وتصاويره صارت تقوم بدور 'المعلومات المبلَّغة الكاذبة'، مغايرًا يُظهِر كيف يمكن 'للمعلومات المبلَّغة الصحيحة' أن تكون، وهذه بحد ذاتها حركة أيديولوجية بالكامل.

ورد في العديد من الدراسات الخاصة بفروع معرفية أخرى رأي يقول: إن الأيديولوجيا ليست مجرد معلومات مبلَّغة كاذبة أو طمسًا للواقع. ضمن مجال تحليل الخطاب، مثلاً، تُعد فكرةُ إمكانيةِ الوصول إلى الواقع خارج نطاق التمثّلات أو الصيغ الخطابية الاستطرادية (discursive)، سوءَ فهْمٍ لتلك الصيغ على أنها الواقع الخارج عن

الخطاب. كما أن تصوّرُ وجود مستوى صِفْرِي من الأيديولوجيا إنما هو في الواقع فخٌّ للأيديولوجيا ذاتها (Žižek 1994: 10-11). ويرى الفيلسوف الماركسي لوي ألثوسر (Louis Althusser 1971) أن الأيديولوجيا لا تُفْرَض من الأعلى حسب أنموذج 'الكاهن أو الطاغية' التقليدي للسيطرة المباشرة (الذي تتبناه الدراسات البحثية الخاصة ببلاد ما بين النهرين)، بل هي جزء لا يتجزأ من الصيرورات والأنشطة الاجتماعية. وبذلك يعرّف ألثوسر أدوات الدولة الأيديولوجية (Ideological State Apparatuses, ISAs) بأنها موقع التجسّد المادي للأيديولوجيا. وهو يفهم الأدوات المذكورة من حيث تضادِّها مع أدوات الدولة القمعية (Repressive State Apparatus)، كالسجن والجيش والشرطة، التي تعمل جميعها عبر العنف والإكراه، رغم اعتقاده أن النوعين من الأدوات يتداخلان إلى حد ما. في المقابل، تضم الأدوات الأيديولوجية أمورًا من نوع العائلة ومؤسسة الزواج ومنظومة التعليم، أي جوانب الواقع المُعاش التي لا تعمل بالإكراه ولا بالأكاذيب التي ينشرها الطاغية أو الدولة، بل بالتطبيع (naturalization)، أي بعلاقة مباشرة يجري اختبارها مع الطبيعة (Althusser 1971). ولتعقيد الأمور أكثر، علينا أن نتذكر أن الحقيقة والواقع، في نظرية التحليل النفسي اللَكَانية، يجري تركيبهما بوصفهما خيالاً في ترتيب الرمزي. الواقع هو دائمًا مرمَّز سلفًا، ما يعقِّد إمكانية التمييز بين التمثّل الصادق والتمثّل الزائف. ولكن، وكما يؤكد سلافوي ججك، لا يعني كل ذلك أنه لا يمكن نقد الأيديولوجيا ولا يعني، بما أنه لا وجود لما هو خارج الأيديولوجيا يمكن الكلام منه، أن الأيديولوجيا غير موجودة (Žižek 1994). وفي حين «لا توجد أيديولوجيا لا تؤكد نفسها عن طريق رسم حدودها مع أيديولوجيا أخرى» (Žižek 1994: 19)، لا يزال بإمكاننا الاستمرار في توضيح الأيديولوجي ودراسة كيفية مواجهة الواقع المُعاش (Žižek 1997).

نجد في أعمال ما بعد البنيويين، مثل ميشيل فوكو ولوي مارتن، رأيًا يقول: إن القوة تطوف من مكان لآخر ولا يمكن إلقاء تبعاتها على مصدر واحد. حسب الأنموذج الأخير، لا يوجد شكل حيادي سياسيًا من التمثّل لمواجهة الصورة الأيديولوجية المفروضة قسرًا. فالتمثّل، بكليته، مرتبط على نحو لا سبيل لفصمه بالصيرورات الاجتماعية وبالأيديولوجيات. هذا الرأي يعني، من حيث الأساس، أن تمثّلاتنا، شأنها

شأن تلك العائدة للآخرين، مرتبطة بالقوة. أي أن ما نكتبه حول العصور القديمة مرتبط بقضايا الأيديولوجيا والهيمنة قدر ارتباط أوصاف وتمثّلات الآشوريين والبابليين بها. وما يخص الأبحاث الخاصة بالشرق الأدنى، تبدو هذه الفكرة الأخيرة أصعب جانب يمكن القبول به من جوانب الرأي المذكور. دراسةُ التمثّل، بوصفه أداة للقوة، حسب التفكير النظري السائد، ليست دراسةً لاستخداماته لأغراضٍ دعائية سياسية. ما من شك بأن هذا قد حصل عبر تاريخ الفن والعمارة، لكن التمثّل بهذا المعنى لا يُعتبر انعكاسًا للقوة، بل هو يسهم في صيرورات التمايز والتماثل، والسيطرة والتحكم، التي هي صيرورات للقوة. ليس هناك من تمثّل يمكن اعتباره صورة صافية حيادية، لأن التمثّل من حيث التعريف يتم عبر وساطة. بالتالي، فإن وضع صورة محاكِية صافية إلى جانب صورة محملة بالرموز الأيديولوجية لكي تمثّل النقيض لها هو بحد ذاته تقسيم ثنائي مثْقَل بالأيديولوجيا، بين الأنماط 'الخاصة بنا' من التمثّل مقابل الأنماط 'الخاصة بهم'، وهذه هي بالضبط الصيرورة التي يصفها ججك (Žižek 1994: 19) والتي تقوم فيها أيديولوجية ما بإنشاء نفسها عن طريق وضع حدودِ أيديولوجيا أخرى. هذا التعارض بين المعلومات المبلَّغة الصادقة والكاذبة ليس حكرًا على دراسة التمثّلات البصرية. ففي مجال التاريخ القديم، من الشائع أن نفهم الحوليات الآشورية وتأريخ الزمن البابلي بوصفهما إعلانًا عن برنامج الملك، في حين أن المؤرخين الإغريق يكتبون معطيات واقعية صادقة عن أزمنتهم الخاصة. ويرتبط الجدل النظري حول الأيديولوجيا، الدائر حاليًا في الوسط الأكاديمي، ارتباطًا وثيقًا بالنقد ما بعد الحداثي للتمثّل، من حيث أن الجدل المذكور يطرح تساؤلات حول إمكانية وجود معارف صافية مباشرة دون وساطة.

ما مضامين ذلك الجدل الدائر حول الجندر والجنسانية في العصور القديمة؟. إذا لم تكن الأيديولوجيا مجرد سيطرة الدولة، فلا حاجة إذًا بالأبحاث النظرية حول الفن في الشرق الأدنى القديم لأن تقتصر، كما العهد بها، على تصاوير الملك والقصر. فلا يمكن عد التصاوير المرتبطة على نحو صريح بالجندر والجنسانية انعكاسًا مباشرًا للحظةٍ زمنية ماضية بأكثر مما يمكن اعتبار التصاوير السياسية كذلك. أضف إلى ذلك، حقيقة أن التصاوير السياسية للملوك ولحاشية البلاط، أو المشاهد السردية للمعارك

ولرحلات الصيد، هي بحد ذاتها تمثّلات مجندرة تستكين في أعماقها الذكورة المثالية لا ضمن الجوانب المادية من جسد الملك فقط، بل ضمن السردية نفسها (Marcus 1995a, 1995b; Winter 1996; Cifarelli 1998).

إن النظر إلى التصاوير البصرية كما لو أنها صُنِعَت لتحاكي الواقع قدر المستطاع، وكأنها كانت بمثابة فيلم إخباري يروي أحداث العصور القديمة، ينطوي على اعتقاد بشفافية المجال التمثّلي. أي أننا عندما نشاهد صورة قديمة يتبادر إلى أذهاننا أننا نمتلك تمثّلاً محاكِيًا يحفظ لنا مروية أو مشهدًا يتّسمان بالدقة. أو يمكن بدل ذلك النظر إلى الصورة بوصفها وسيلة لفهم أيديولوجيات الجندر التي كانت موجودة في العصور القديمة، بما أن الأيديولوجيات من هذا النوع تصبح جزءًا من التمثّل ذاته. استنادًا لهذا الرأي، لا تعكس الصورة أيديولوجيات الجندر الموجودة، على نحو سلبي، بل تشكل جزءًا من صيرورات الأيديولوجيا التي تصوغ الجندر المعياري في مجتمع من نوع بلاد ما بين النهرين في العصور القديمة. بالتالي، فإن الأيديولوجيا ليست شيئًا يمكن فصله عن التمثّل بوصفه صورة زائفة، ولا هي تقتصر على جندر (genre) سياسي بعينه يتركز على الملك والقصر. وفي الوقت نفسه، لا يمكن فصل أيديولوجيات الجندر وقصرها على التصاوير القديمة التي يكون موضوع السردي فيها الجنسانية أو العري أو الأجساد المجنسنة على نحو صريح. فأيديولوجيات الجندر متأصّلة في العديد من التمثّلات، وهنا بالضبط يمكن لقراءةٍ خلاّقة أن تُثري وأن تنوِّع مجالات التركيز الحالي الذي ينصبُّ على أيديولوجيا دولة قهرية، والذي لا تزال الأبحاث الخاصة بالشرق الأدنى تفضِّله.

هوامش 2) استشراف التباين

1) ترى ماركوس (Marcus 1995a) رأيًا معاكسًا. فهي تؤكد أن دراسة الأيديولوجية 'ليست جزءًا من تيار سائد في تاريخ الفن في الشرق الأدنى'، رغم أن هذا شائع في مجالات أخرى من الدراسات التي تتناول تاريخ الفن.

3) الرموز المجازية للجسد: العري والإلهة والنظرة المتأمّلة

تطور تاريخُ الجسد ومفاهيمُ التجسيد (embodiment) إلى مجالاتٍ تهتم إلى حد كبير بالدراسات الحديثة المعنيّة بالتاريخ والأركيولوجيا وتاريخ الفن. ثمة رأي سائد حاليًا مفاده أن الجسد وعلاقته بالجندر وبالجنس ليس دائمًا هو نفسه، أي ليس تلك المسلَّمة البيولوجية التي لا يطالها التغيير، والتي كانت تفترضها الدراسات البحثية. فالجسد ذاته يمتلك تاريخًا. وهناك حاليًا توجُّهٌ في الدراسات التاريخية ترى في الجسد نتاجًا ثقافيًا-اجتماعيًا وليس مجرد مظهر خارجي لجانب من الفردية يتسم بدرجة أكبر من العمق أوالواقعية أوالطبيعية. صار الجسد يُفهَم بوصفه موقع التقاء الثقافة والفردية. وبالتالي، فإن تاريخية الجسد، تعدُّد قواه (polyvalence) بوصفه رمزًا مقابل الجسد المادي في صيغته الجوهرية المفترَضة، تُعد مجالات محتملة غنية للدراسات الاستقصائية للباحثين في مجال التاريخ القديم. وفي نفس الوقت، أصبح الجسد على ما يبدو، كما تقول غريزلدا بُلُّك بأسى (Pollock 1996: XVIII)، واحدًا من أكثر المفاهيم استخدامًا وأقلها تنظيرًا في الأبحاث الأخيرة. ورغم ظهور العديد من الأعمال التي تتناول الجسد، في مجالات مختلفة من دراسات التاريخ القديم، لا ينبغي دمجها، منهجيًا، ضمن برادغم نظري واحد أو ضمن سردية أساس حول الجسدانية (corporeality). علينا أولاً أن ندرك أن الجسد في مجال الفن ليس هو نفسه الجسد العضوي الحي في التاريخ. ومغزى ذلك للعصور القديمة هو أن النظريات الخاصة بالجسد والمطبَّقة على المدوّنات الأركيولوجية للمخلَّفات المادية المحفوظة، لا ينبغي لها، إذًا، أن تُدمَج بالنظريات الخاصة بالجسد في مجال الفن.

وهنا يجب تأكيد أن الجسد، في التصاوير البصرية، لا يكون إطلاقًا مجرد تقليد أو انعكاس للجسد المادي، بل إنه يمثّل الجسد كما يمثّل مجالاً كاملاً من المجازات الثقافية (Mirzoeff 1995). بالتالي، ينبغي دراسة الجسد في الفن بوصفه رمزًا تمثيليًا، وليس بوصفه مجرد انعكاس للأجساد الحية الحقيقية في العصور القديمة. وفي الوقت

نفسه، لم يكن الجسد التاريخي الحقيقي في العصور القديمة في بلاد ما بين النهرين جسدًا بيولوجيًا جوهريًا صرفًا، بل كان يجري دومًا إحداثه من خلال تصوراتٍ عن الجنس والجندر، تصورات كانت، إلى حد ما، قد صيغت من خلال الثقافة البصرية؛ كما لم يكن الجسد العضوي مُستَثْنى من الصيغ الثقافية للمفاهيم المثالية المادية. ولكن حتى ولو كان الجسد في العصور القديمة، بما هو لحمُ إنسان حي ودمه، قد جرت أيضًا زخرفته وعرضه بطرق ذات مغزى ثقافي، كما يقول ماركوز (Marcus 1996) وونتر (Winter 1996)، فإننا لا نستطيع الوصول إلى صيغ الجسد تلك في العصور القديمة بنفس الطريقة التي نستطيع بها الوصول إلى تصاويره. هناك آخرون جادلوا مؤخرًا معارِضين تصوّر الجسد بوصفه ظاهرةً سطحية صرْفة، موقعًا للنقوش ووضع العلامات على سطح البشرة (الوشم والتزيّن بالمجوهرات وثقب أعضاء الجسم لوضع الحلقات 'piercing'، وإلى ما هنالك) لأن العلامات المذكورة لا تشوّه هوية مجنسنة حقيقية بوسائل اجتماعية، بل هي تُحدِثها (Grosz 1994). ينبغي النظر إلى صورة الجسد في التمثّلات البصرية، أيضًا، بوصفها إنتاجًا لوقائع مجنسنة، لا بوصفها انعكاسًا لتلك الوقائع في الفن. بالتالي، الجسد في الفن هو رمز متعدد القوى، كلٌّ مركّب من المعاني التي يسميها نيكولاس ميرزويف (Nicholas Mirzoeff) مشهد الجسد/ bodyscape (Mirzoeff 1995). مع ذلك لا ينبغي فصل الجسد، بوصفه صورة، عن المجتمع. فبما هو صورة كان يتمتع بالقدرة على تركيب المعايير المجتمعية الخاصة بالأجساد المثالية، الذكورة والأنوثة، وعلى الإسهام في إنتاج المفاهيم المعيارية حول جنس/ جندر، وذلك بأن تحقّق المنظوماتُ التمثيلية الذاتَ التي تتّخذ هوية جنسية حسب نظرية التحليل النفسي، أو تكون الوسيلة التي تمكّنها من ذلك. وتُعد المنظومات التمثيلية جزءًا من التخيلات السائدة للأيديولوجيات.

تاريخ الجسد الواصل إلينا، الذي نقبله دونما تمحيص، أي تصوّرنا الحالي عن الجسد، هو تاريخ ثنائي. يُنظَر للجسد (Soma) بوصفه إناء يشتمل على العقل أو على الروح اللذين يشكّلان الماهية الحقيقية للشخص. ويتبدّى هذا التشعّب الثنائي بوضوح في ثنائية العقل/ الجسد المعروفة جيدًا في التقليد الديكارتي للفلسفة الغربية، وفي ثنائيات أخرى مرتبطة بها مثل العقل/ العاطفة، والثقافة/ الطبيعة وإلى ما هنالك. ومن بين

تلك الثنائيات هناك أيضًا الثنائية المسيحية للجسد والروح، التي غالبًا ما تكون أقل وضوحًا. تُعد تلك المصطلحات في معظم الأحيان غير تاريخية أو طبيعية أو عامة، لكن لا يمكن الإنكار أنها تمتلك تاريخًا وهي تُظهِر أن الجسد أساسًا هو منتَج اجتماعي لا يمكن اختزاله إلى تماثل قائم على ما وراثيات الجوهر. هذا الانعطاف النظري الحالي إلى تاريخية الجسد ما هو إلا انعطاف نحو وعي أكبر بأنه ليس مسلَّمة بيولوجية جوهرية، بل نتاج ثقافي بذاته؛ والأمر لا يقتصر فقط على أجساد وُهِبَتْ معنى، بل يشمل هويات مجنسنة أو مجندرة يجري صنعها ومن ثم إعادة صنعها من دون توقف عبر الزمان. نظرية التحليل النفسي وعلم الظاهرات (phenomenology) والأنثروبولوجيا وتحليل الخطاب، وإلى ما هنالك، تركز جميعها على الجسد لدى اختباره وإسباغ معنى عليه عبر منظوماتِ إضفاء دلالة (systems of signification). وإذا كان المجال البصري جزءًا لا يتجزأ من ترتيب الرمزي الذي يؤكّد التخيلات السائدة للأيديولوجيا أو للفكر السائد (كما تصرّ النظريات ما بعد الحداثية)، فإننا نكون هنا بصدد تحليل إنتاج الأعراف المجندرة، وليس انعكاس الواقع المُعاش. تحليل إنتاج الأعراف المجندرة ليس مشروعًا أقل تاريخيةً من انعكاس الواقع المعاش؛ وهو لا يتطلب سوى تحويل بؤرة التركيز.

في ما يتعلق بدراسة الواقع التاريخي المُعاش، ثمة افتراض إضافي في الدراسات البحثية التقليدية مفاده أن الجسد (الجسد المادي والجسد في الفن) يعبِّر عن حقيقة أساس بخصوص الجنسانية وهي أن الأخيرة تظهر على سطح الجسد كما لو أنها عَرَض مرتبطٌ مباشرة بشرط مادي حقيقي. ويستند هذا الرأي إلى جوهرية بيولوجية كانت سائدة في المناقشات حول الجنسانية إلى وقت ليس بالبعيد. وتقوم الجوهرية على أساس الاعتقاد القائل إن الجوهر الداخلي، أو الواقع الحقيقي في ما يخص مادية الجسد، لا يصيبه التغيير. يواجه هذا الموقفُ الجوهراتي معارضةً البنيوية الاجتماعية. فهذه الأخيرة مقاربة للأجساد وللجنسانية ذات نزعة تاريخية، وهي تعارض الجوهراتية لأنها تهدف إلى فهم الجسد والجنسانية ضمن سياقهما التاريخي المحدد من خلال استكشاف الشروط المتغيرة التي يمكن لها تحديد ما هو سويّ وما هو مقبول. وقد واجهت كلتا المقاربتين الانتقاد كونهما تتميزان بنزعة إلزامية نوعًا ما. نجد في المقاربة الأولى أن البيولوجيا، وحتى مع تلك الإضافة البسيطة التي تُسمى 'الإرادة الحرة' في التقليد الغربي الليبرالي

للفردانية، تحدِّد التجربة المعاشة للرجال وللنساء عمومًا إلى حد ما، على الأقل عند مستوى ما أساس. في المقاربة الثانية، تحدد الظروفُ المجتمعية المعاييرَ المجنسنة أو المجندرة، ما يؤدي لنشوء ما قد نعده في المقام الأول الجسد البيولوجي الطبيعي. وفي كل تلك المناقشات استُخدِم مصطلح جنس للتعبير عن التباين التشريحي بين الرجل والمرأة، في حين عُدَّ مصطلح جندر أنه يشير إلى التمايز الاجتماعي. تحوّل الفرق بين هذين المصطلحين، مؤخرًا، إلى إشكالية في كتابات الموجة الثالثة من النسوية، وقد ناقشت هذه الفكرة في الفصل الأول.

قد نتساءل هنا: ما علاقة هذا النقاش في الجنس والجندر والمعايير الجسدية بفن ما بين النهرين أو بالأركيولوجيا!. الجواب هو أن الأمر لا يقتصر على أن الجسد، أو أجزاء من الجسد، بل حتى أعضاء معينة منه كان يُنظَر إليها أو يجري تركيبها بأساليب محددة ثقافيًا في العصور القديمة، بل إن تلك الأعضاء، إلى جانب ذلك، تكتسب قوة الترميز. تصبح أجزاء الجسم، شأنها شأن الأشياء الأخرى، محمَّلة بالرموز؛ تدخل ضمن ترتيب الرمزي، لكنها كما الروامز الأخرى متعددة الأشكال في المعاني التي تحملها. فالعري، مثلاً، يتحوّل إلى رمز يحمل دلالات لا تقلُّ عن دلالات أنواع معينة من الملابس غالبًا ما نفهمها على نحو أيقوني. كان الجسد العاري في العصور القديمة صورة مهمة مثقلة بالمغزى، ومن الواضح أن أهمية الجسد العاري لم تقتصر على ثقافة ما بين النهرين. في تقليد ما بين النهرين، كانت أعضاء معينة من الجسد تحمل مغزى كبيرًا: فالفرج أو مثلث العانة يعتبران من أجزاء الجسد التي أصبحت موقعًا رئيسًا للتركيز في التصاوير البصرية والأدبية، وكان إظهارهما بمثابة المعادِل للمرأة. لكن الذكورة، وخصوصًا في المجال البصري، لم تكن معادِلة للعضو الذكري. بدل ذلك، كان يجري تأكيد العضلات في أجزاء تشريحية بعينها، أو كان يُفضَّل تكرار أنشطة وأوضاع جسدية معينة.

رغم الأدلة المستمَدّة من النصوص والتصاوير القديمة، قدَّم تقليدُ تاريخ الفن، ونظريةُ الجسد عمومًا، الجسدَ الغربي بوصفه الجسد المتمدّن الذي يحمل دلالة ثقافية مقارنةً بجسدٍ مجوهَر (essentialised) غير غربي كانت تجري غالبًا معادَلته بالطبيعة. في المقابل، وفي مفارقة ساخرة، كان سكان بلاد ما بين النهرين هم أول من صاغوا الفكرة القائلة إن الجسد المزيَّن هو الجسد المتمدّن. وأنا أعتقد هنا أن هذا الجسد المزيَّن

هو في واقع الأمر الجسد المجنسن، وأن الأمرين مرتبطتَيْن في مفهوم ما بين النهرين عن الأجساد المتمدّنة. ولم تقتصر الأجساد المزيّنة المجنسنة على تصاوير الأنوثة، بل شملت أيضًا الجسد الإيروتيكي الذكر مكتمل الرجولة. كانت الذكورة، إذًا، خاضعة لمنظومة إنتاج جسدية شأنها شأن الأنوثة، ولا يمكن التفكير بها خارج نطاق أيديولوجية الجندر. ومن الخطأ الاعتقاد، كما فعلت بعض الكتابات النسوية الأخيرة في مجال العصور القديمة، أن التصاوير الأنثوية أيديولوجية، وأن النساء (الحقيقيات/ التاريخيات) خاضعات للسيطرة، في حين أن الرجال خارج الأيديولوجيا لأنهم، كما يُفترَض، هم المسيطرون على النظام المهيمن. في بلاد ما بين النهرين، يمكن فَهْم عرْض جسدٍ سلبي مجرّد من الثياب مواجهةً (frontal)، تحديدًا، بوصفه 'امرأة عارية'، بأنه جندر فني للتعبير عن الأنوثة، كما سنلاحظ في ما يلي.

1/3) العري ولغة الجنس

الجسد، في الفنون البصرية في بلاد ما بين النهرين، موقع يجري فيه تمييز الجندر بصريًا. فقد صار يجري تمثيل الرجال والنساء، وعلى نحو أقل شيوعًا، الأطفال والمخنثين والخصيان، المرتدين ثيابهم والعراة، في فتراتٍ بعينها بطرق مميزة. ويُعد تمثيل الجسد المجرَّد من الثياب واحدًا من المجالات الرئيسة لتمايز الجندر في بلاد ما بين النهرين. فالعري، أو التجرّد من الثياب، فكرة رئيسة تظهر بأشكال تمثيلية عديدة، كما أن وصف المظاهر الإيروتيكية للأجساد العارية أو المتجرّدة من الثياب، أمر شائع في كل الأنواع الأدبية. وأنا لا أميّز هنا بين التمثّل الفني الرفيع والوضيع لأن هذا التقسيم الغربي العصري لن يكون له على الأغلب أي فائدة أو فاعلية في ما يخص العصور القديمة. والأهم أن الفن الرفيع وما نطلق عليه حاليًا العربة الجنسية/ البورنوغرافيا (pornography) لم يكونا نوعَيْن فنيّين متمايزَيْن في ما بين النهرين في العصور القديمة، حيث كانت التصاوير البصرية والنصوص الأدبية التي يمكن وصفها اليوم بالبورغرافية، غالبًا، أعمالاً دينية مكرّسة لعبادة إلهٍ ما. لم يكن هناك اهتمام كبير بتمثيل الشكل الإنساني بأسلوب يؤْثِر العادي (veristic)، ولا شك أن التصاوير البصرية للعاريات كانت تُنفَّذ بأسلوبٍ مثالي حيث تنسجم مع الخيارات المفضَّلة للمجتمع، حتى ولو كانت تلك القواعد المعيارية

مخالفة للقواعد التي يجري الترويج لها في الثقافات الغربية المعاصرة أو في التقاليد الكلاسيكية للإغريق والرومان. فالتمييز الشهير الذي وضعه كِنِث كلارك (Kenneth Clark) بين الجسد العاري، الذي يصفه بأنه جسد مكسوّ بواسطة الفن، والجسد المجرد من الثياب، الذي لم يمر بهذا التحوّل إلى تلك الوضعية المثالية (Clark 1956: 15)، لا يمكن تطبيقه على فن الشرق الأدنى، ولست بصدد القيام بهذا التمييز هنا. ما من شك في أن الجسد في ثقافة ما بين النهرين كان 'يتحوَّل عبر الفن'. لكن هذا التحول، الذي يجعل من تصاوير العارية في تقليد تاريخ الفن الغربي نوعًا فنيًا، لم يكن يُعتبَر فنًا رفيعًا أو أقل فسادًا أخلاقيًا أو شكلاً متميزًا عن أساليب التمثّل الأخرى.

يُعد العري، في جزء لا بأس به من تاريخ الفن النسوي، صورةً إيروتيكية تُعرَّف بأنها الموقع الجمالي الذي تصوِّر فيه البطركية رغباتها. أما التصاوير البورنوغرافية فهي تُبرز أجزاء الجسد الذي يجري تفادي التركيز عليها في 'تصاوير العاريات'، وتعرِض الأجساد بأوضاع مثيرة ذات مضمون جنسي واضح. يناقش المقطع التالي الجسد العاري، المذكر والمؤنث، الذي لا يخضع لتمايز من هذا النوع لأنه يُعد غريبًا عن المواد الآتية من بلاد ما بين النهرين. كما يجري هنا رفْض التمييز بين الفن الإيروتيكي، الذي يُعرَّف بأنه تصوير شعري أو فني للجنسانية، والبورنوغرافيا التي تُعرَّف بأنها التمثّل المبتذل أو الخليع للجنسانية (Pinnock 1995)، باعتبار أن هذا التمييز ينطوي على مفارقة. تكشف نظرةٌ عامة نلقيها على الفنون البصرية أنه في حال كون العري 'نوعًا/ genre' في تمثّل ما بين النهرين، فإنه كان نوعًا خاصًا بالجسد الأنثوي الذي يُعرَض على نحو مثير لتلتهمه النظرات.

كانت معظم تصاوير العاريات لوحات (plaques) تضم نقوشًا نافرة وتماثيل طينية صغيرة الحجم. وغالبًا ما كانت هذه التماثيل الطينية تلقى استخفافًا من الأركيولوجيين لأنها لم تُعد مناسِبة لكي تُدرَج ضمن مجال الفن، لأنه المعادِل للمفهوم الغربي المعاصر حول 'الفن من أجل الفن' أو الفن الرفيع. وأنا هنا بصدد التركيز على كليهما لسببين، الأول هو أن تاريخ الفن لم يعد يؤمن بصحة تلك المفاهيم العمومية حول الفن، والثاني هو أنه يكفي أن نأخذ في الاعتبار الأهمية الظاهرية لتلك التصاوير لثقافة ما بين النهرين بوصفها شكلاً من الفن الشعبي الذي لا ينتمي لأي طبقة، المتوفر للجميع. قد يبدو

الطين مادة تافهة ذات قيمة بخسة مقارنةً بالصروح الحجرية والتماثيل البرونزية المفضَّلة لدى علية القوم والرعاة (patrons) الملكيين، لكنه يتمتع بخاصيات فريدة ينبغي ألا نستخف بها. فالطين كان لسكان ما بين النهرين مادة الخلق الأساس في الأساطير. وهو لم يكن مجرد مادة زهيدة الثمن تُستخدَم في الإنتاج بالجملة، بل كان جانبًا مهمًا من جوانب إبداع التصاوير من أجل أعمال السحر والطقوس الدينية. وكان السحر غالبًا ما يتطلب استخدام الطين كبديلٍ مناسب. وهكذا نجد أن التماثيل الطينية الصغيرة كانت تتمتع بخاصيات مكّنتها من أداء وظيفتها بأساليب لم تكن لتتوفر للتماثيل الصغيرة المصنوعة من مواد أخرى. وإذا نظرنا إلى التماثيل الطينية نظرة اقتصادية صرفة، أو من زاوية نوعية الإنتاج، فإنها تفقد الكثير من مغزاها. يمكن إفراغ الجسد في قالب روائي في سياق منظوماتٍ معتقدات وأساطير تشكّل السرديات الاجتماعية للثقافات. وبهذا المعنى يمكن للتمثال الطيني الصغير أن يكون جسدًا مثاليًا أُفرِغَ في قالب روائي وأن يكون في الوقت نفسه جسدًا حقيقيًا بديلاً أو مكمّلاً في سياقات محدَّدة. وبوصفه جسدًا مفرغًا في قالب روائي، فهو يشارك في، أو يسهم جزئيًا بتشكيل، سردية الجسد أو الجندر أو الجنسانية لمجتمع ما بين النهرين. وهو بالتالي أكثر من مجرد انعكاسٍ أو إظهارٍ للقوانين المجتمعية الخاصة بالجنس أو الجندر.

في الكتابة التصويرية السومرية القديمة نلاحظ أن رمزَيْ الذكر والأنثى، (GIŠ) و(SAL)، يمثّلان بعضوٍ ذكري وبمثلث العانة، وكانت تلك هي الصور الرمزية التي تطورت إلى الرموز المسمارية القاعدية المعبِّرة عن الرجل والمرأة. المعاني التي تُنسَب للجنسانية وللجسد واضحة، إلى حد ما، بلغة الجندر وخاصياته، وهي تتأكد من خلال تلك اللغة في الوقت نفسه. ويمكن أن نعتبر أنفسنا محظوظين نظرًا لوفرة الأدلة النصية الآتية من بلاد ما بين النهرين، التي تتناول موضوع الجنسانية. وهناك مقدار من الأدبيات التي تتحدث عن الجنس وعن الجماع وعن الأدب الإيروتيكي، وإلى ما هنالك، يفوق بكثير ما نجده في ثقافات قديمة يمكن المقارنة بها، مثل الثقافة المصرية والثقافة الإغريقية (Leick 1994). وهكذا يمكن دراسة تصورات فريدة خاصة ببلاد ما بين النهرين، حول الجسد والجنسانية انطلاقًا من تلك الثروة من المعلومات المكتوبة، إضافة إلى الفنون البصرية.

لكن اللافت أنه، رغم وفرة الأدبيات، فإننا لا نعثر على كلمة سومرية أو أكادية يمكن عدها مرادفًا لكلمتَيْ 'عار/ nude' أو 'مجرد من الثياب/ naked' باللغة الإنغليزية. ورغم النصوص العديدة التي تصف خلع الملابس بالكامل، لا نجد كلمة تصف وضع الشخص بعد خلع ملابسه. وقد ربط بعض علماء اللغة بين الكلمة الأكادية (eru)، والكلمة المتفرعة عنها (merenu)، وكلمة 'مجرد من الملابس'. وهذا مصطلح يعني على نحو عام 'خاوي الوفاض' أو مُعْدم، (Biggs 1998). وقد وردت في رسالة بابلية قديمة جملة تُرجمت كالتالي: «ثيابي معك وأنا أهيم مجردًا من الثياب، أرسل لي، على الأقل، ثوبًا قديمًا»[1] (CAD 1958: 320). الصفة التي تُرجمَت 'مجردًا من الثياب/ eru'، تشير في كل السياقات الأخرى إلى معنى 'مُعْدم'. وبالإمكان أيضًا تأويل الصفة المذكورة في هذه الجملة بأنها تعني 'مُـعْدم'، لأن ترجمتها 'مجرد من الثياب' اقتُرِحَت فقط بسبب الإشارة إلى الافتقار للثياب. في الحالات التي يجري فيها وصف الشخص بأنه من دون ثياب، لا تُستخدَم كلمة (eru). على سبيل المثال، في المقطع الشهير من ملحمة غلغامش حين تنضو البغي شمخاتو عنها ثيابها لتكشف جسدها، لم تُستخدَم أي كلمة محددة للإشارة إلى العري (Dalley 1989: 39-153). المسألة المطروحة هنا هي فكرة أن فكرة خلع الثياب هي تحويلٌ للجسد إلى وضع العري. ويبدو أن سكان ما بين النهرين كانوا يفكرون بلغةِ لبس الثياب وخلعها أكثر مما يفكرون بلغة العري أو التجرّد من الثياب.

وفي حين قد يعتبر البعض أن عدم وجود مصطلح يعبّر عن العري ناجم عن ندرة في المفردات الجنسية، فبالإمكان مناقشة الوضع المعاكس انطلاقًا من المدونات النصية. فرغم عدم وجود كلمة 'عري'، نلاحظ في الوقت نفسه وجود عدد كبير من الكلمات المستخدمة للإشارة إلى أعضاء معينة في الجسم، وخصوصًا الأعضاء الجنسية. على سبيل المثال، تم التعرّف على خمس كلمات للإشارة إلى الأعضاء التناسلية الأنثوية في اللغة الأكادية (Holma 1911: 95-110). مع ذلك، هناك العديد من الترجمات لأدب ما بين النهرين، التي قام بها باحثون معاصرون، تستخدم التعبير الإنغليزي الملطَّف 'العورة/ private parts'، أو ما يماثله في لغات أوربية أخرى، بدل الاستخدام المباشر والصريح لكلمة 'فرْج' في الأدب السومري والأدب الأكادي. المفارقة، إذًا، أن هناك حركة عكسية يجري فيها تطبيق تعريف معاصر للعري في موقع لا وجود فيه لمفهومٍ

كهذا، ويجري في الوقت نفسه اختزال المصطلحات العديدة التي تشير إلى الأعضاء الجنسية ضمن تعبير ملطَّف عصري.

كما تجري الإشارة إلى العضو الذكري، شأنه شأن الفرج، مباشرة ومن دون أي محاولة للتلطيف، بكلمة (išaru) باللغة الأكادية وكلمة (GIŠ) باللغة السومرية. ولا يحمل أيٌّ من هذين التعبيرَيْن أي دلالات سلبية، وهما يُستعمَلان على نحو صريح وشامل في الأدب. وفي الشعر الإيروتيكي، غالبًا ما نجد إشارات صريحة إلى الأعضاء التناسلية المذكّرة والأنثوية وإلى شَعْر العانة بوصفه جميلاً أو جذابًا. ففي الشعر السومري غالبًا ما تجري معادلة الفرج وشَعْر العانة بالأطعمة اللذيذة أو الحلوة، كما في أغنية الحب الملكية (shu-suen)، التي تعود إلى أور–العصر الثالث 2100' ق م تقريبًا:Jacobsen 1987a) ' 96):

جِعَة [...] الساقية، إيل–أوميا
حلوة
وفرجها
حلو مثل جِعَتها
وجِعَتها حلوة !
وفرجها
حلو مثل ثرثرتها
وجِعَتها حلوة!
جِعَتها الحلوة المرة
وجِعَتها حلوة!

في الأدب الأكادي، كان سكان ما بين النهرين يستخدمون أحيانًا كلمات من نوع 'خصب وترف' و'إغواء جنسي' في إشارة إلى الأعضاء التناسلية الأنثوية، إلى جانب استخدامهم للكلمات الصريحة التي تعني 'الفرج'. فكلمة (hisbu)، مثلاً، المستخدَمة للإشارة إلى الفرج، يبدو وكأنها تشير أيضًا إلى شق في الأحجار الكريمة (CAD 1956: 202). وكان هناك إلهتان سومريتان، وهما نِن–إيما ونِن–مَغ، للأعضاء التناسلية الأنثوية، إلى جانب إنانا، إلاهة الحب الجنسي بكل مظاهره (Jacobsen 1987a: 157). وينبغي هنا تأكيد أنه، خلافًا لاستخدام كلمات عامية مبتذلة للإشارة إلى الأعضاء

التناسلية الأنثوية والمذكّرة في اللغة الإنغليزية في العصر الحالي، مثل (cunt) أو (prick)، لا توجد في المدونات النصية كلمات تحمل دلالات سلبية مرتبطة بالأعضاء التناسلية المذكرة والأنثوية.

2/3) عهد الآلهة

معظمُ التماثيل البشرية العارية الباقية منذ العصر الحجري الأخير (Neolithic)، في كل أرجاء الشرق الأدنى، تصوّر الشكلَ الأنثوي. نلاحظ في تلك التماثيل أن الثديين والوركين ومنطقة العانة تأخذ أحجامًا مبالغًا فيها وأن الأجزاء السفلى من الساقين والذراعين قصيرة ونحيلة. أما الرأس فهو مجرد كتلة، ملامح الوجه فيها غير متمايزة. تبدو تلك التماثيل وكأنها تركِّز على قدرات الخصوبة للشكل الأنثوي وتغفل بقية أجزاء الجسم. يصوّر تمثالٌ طيني صغير من شتال هيوك في الأناضول أنثى تتربع على عرش وهي في حالة مخاض، يسندها حيوانان بشكل القطط يشكّلان مقعدها [اللوحة رقم 1]. عُرِّف هذا التمثال بأنه 'إلاهة الولادة'، وكان هذا النوع من التصاوير القديمة هو ما دفع بالباحثين النسويين إلى افتراض وجود 'عهد الآلهة/ reign' في عصر ما قبل التاريخ في الشرق الأدنى القديم. وتقدم ماريا غِمبوتَس (Marija Gimbutas)، التي تعتبر تلك التصاوير دليلاً على وجود مجتمع أمومي مثالي في 'أوربة القديمة'، تقدم رؤية مثالية أطاحت فيها بطركيةٌ مدمِّرة بثقافةٍ أمومية قائمة على المساواة الاجتماعية (Gimbutas 1991). كما قدَّمت غِردا لِرنر (Gerda Lerner) حججًا لصالح وضع مماثل في الشرق الأدنى القديم؛ لكنها لم تناقش مسألة التماثيل الصغيرة العارية إطلاقًا (Lerner 1986a: 147). وقد أشارت بعض الانتقادات الموجَّهة مؤخرًا إلى الأنموذج الأمومي ما قبل التاريخي إلى مواطن النقص في هذه المنهجية (e.g. Conkey & Tringham 1995; Meskell 1995; Goodison & Morris 1998). وفي كل الانتقادات المذكورة، رُفِضت فكرة إسباغ صفة الألوهية على تلك التماثيل، وعُد ذلك مجرد أسطورة معاصرة. فلا توجد أي أدلة أركيولوجية على أن تلك المجتمعات القديمة كانت في واقع الأمر أمومية، كما لا توجد أي أدلة على أن تلك الآلهة كن يُعبَدْن على نحو حصري. وإذا كانت تلك التصاوير، فعلاً، تمثّلات للآلهة، فبالإمكان القول إن الآلهة الذكور كانوا يُعبَدون، في نفس الوقت،

مع 'الآلهة الأمهات'. كما لا نجد أن التماثيل الأنثوية تمجّد الجسد الأنثوي أو توحي بالإعجاب به؛ بل نجدها تُجَوْهره وتختزله إلى مجرد وعاء إنجابي. فاللجوء إلى تصغير حجم الرأس وتصاغر الأطراف يبدو وكأنه يؤكد الشكل الأنثوي بوصفه ينطوي على إمكانية الإنجاب، أما مدى كون هذا الوضع يُعتبر مثيرًا للرغبة الجنسية، أو إيروتيكيًا أو أموميًا، فلا يبدو واضحًا.

(اللوحة رقم 1)

الإلهة الأم تمثال من الصلصال لامرأة جالسة، شتال حيوك، 6500 ق م تقريباً، تقدمة متحف أنقرة.

تندمج صلاحية الجسد الأنثوي للإنجاب مع إثارته للرغبة الجنسية في نفس الناظر، الذي يُفترَض بأنه ذَكَر، في تماثيل الأمهات الشابات المرضعات اللواتي صوِّرن بأشكال إيروتيكية مثالية، التي كان يجري انتاجها منذ الفترة البابلية القديمة (1894-1595 ق م) ولغاية الفترة البابلية الحديثة (625-539 ق م). ورغم أن التفسيرات الأركيولوجية وتفسيرات تاريخ الفن تنزع عمومًا إلى فصْل الخصوبة والأمومة عن الجنسانية والإيروتيكية (ربما تحت وهم وجود تقسيم للجنسانية الأنثوية بين المقدّس والدنس في العصور القديمة، مماثل للمفاهيم المسيحية حول النساء الخيّرات والنساء الشريرات، بين النساء المقدسات والبغايا)، فإن الأدلة الآتية من بلاد ما بين النهرين لا تؤيد مثل هذا التقسيم. فلا الأدلة النصية المكتوبة، أدبية كانت أو طبية، ولا التمثلات البصرية تُقدِّم أية إشارة إلى وجود تقسيم صارم بين المجالين. إن إضفاء سمة التاريخية على مفاهيم الجسد الخصب أو الجسد الإيروتيكي يعني أن علينا التزام الحذر من التفسيرات المستقاة من مفاهيم حول الجسد والجنسانية لا تنطبق على العصور القديمة في بلاد ما بين النهرين.

رغم الرفض الصائب لأسطورتَيْ 'الإلهة الأم' وأساطير النظام الأمومي اليوتوبي في الدراسات البحثية الأخيرة، ينبغي ألا يغيب عن بالنا وجود دليل دامغ على أن صورة العري الأنثوي كانت، فعلاً، صورةً للقوة في بلاد ما بين النهرين في العصور القديمة. فلم تكن الإلهة عشتار/ إنانا سوى واحدة من آلهة متعددة مُثِّل إغواؤها الإيروتيكي على نحو صفة مميِّزة بالغة القوة في أدب الشرق الأدنى القديم. وبخلاف الجسد المذكر

العاري الذي كان نقطة التركيز لِمَعانٍ متعددة في الفنون البصرية، كان العري الأنثوي، على الدوام، مرتبطًا بالجنسانية، وخصوصًا بالجاذبية الجنسية التي لا تُقاوَم (kuzbu)، باللغة الأكادية. ولم تكن هذه الجنسانية تقتصر على عشتار وعبادتها. فالشهوانية، كتقليد أدبي، كانت خاصيّة مميَّزة للنساء البشريات وللآلهة. وفي الفن التمثيلي، تُصوَّر المرأة العارية بوضعٍ مثير، بما هي ماهية المؤنث. إذًا، بالنسبة للأنوثة كان يجري التعبير عن الإغواء الجنسي (kuzbu)، أي عن مثال المؤنث، بالعري وذلك في التصاوير البصرية واللفظية على السواء. ورغم ظهور عدة أنماط أيقونية لنساء متجردات من ثيابهن في تمثلات ما بين النهرين الخاصة بفترة تاريخية: أمهات مرضعات ونساء في وضع الجماع وراقصات ومغنيات ونساء عاريات منفردات مُصوَّرات مُواجهةً، سواء أُضْفِيَت عليهن خاصيات أخرى أو لا، ومع أن تلك التصاوير الأنثوية العارية قد تكون لها وظائف أيقونية مختلفة، فإن مثال الأنوثة والجنسانية المؤنثة المصوَّر فيها هو ذاته.

3/3) فهم الإلهة العارية

الصورة التي يُشار إليها عمومًا باسم 'الإلهة العارية (المجردة الثياب)/ naked goddess'، شأنها شأن التماثيل الصغيرة التي تصوِّر أمهات مرضعات، والتي كانت شائعة خلال فترة العبيديين القديمة (5000-4000 ق م تقريبًا)، ارتبطت بالخصوبة في أذهان الباحثين المعاصرين في مجال العصور القديمة (e.g. U. Winter 1983). يُقدِّم هذا النوع من التماثيل الطينية بوضعٍ مواجه للناظر، حيث تمسك المرأة بثدييها أو تضم يديها تحت صدرها [اللوحة رقم 2]. ثمة نسخة أخرى تشير فيها المرأة بإحدى يديها إلى ثديها وتشير بالأخرى إلى فرجها، أو إلى مثلث العانة، رغم أن هذا الأنموذج ليس شائعًا في بلاد ما بين النهرين قدر شيوعه في منطقة سورية ولبنان [اللوحة رقم 13]. صُنِعَت معظم تلك التماثيل الصغيرة واللوحات، بداية، في بابل مطلع الألف الثانية ق م، ولكن صناعتها استمرت دونما انقطاع في جنوبي ما بين النهرين وشماله، إلى نهاية الألف الأولى قبل الميلاد، بل إن بعضها يظهر في مرحلة متأخرة قد تصل إلى نهاية الفترة الساسانية (القرن السابع ميلادي). كما تظهر أيضًا في نقوش الأختام، ولكن بما أن مضمون أيقنة الأختام مختلف، فسوف نناقش تلك الأشكال في الفصل السادس.

عرْضُ الجسد مواجهةً وحركةُ الإشارة إلى الثديين وإلى الأعضاء التناسلية المصوَّرة بوضوح يوجِّهان تركيز الناظر على تلك الخاصيات الجنسية. ومن الأكيد أن الهدف الرئيس من تلك التصاوير هو عرض الخاصيات الجنسية بطريقة تؤكد الإغواء الجنسي وإمكانية الوصول، وسنبحث هذه فكرة بمزيد من التفصيل في الفصل الرابع. سوف أركز هنا على التعريف الحالي لتلك الأشكال بوصفها الإلهة العارية، بما أن دورها في الخطاب الأركيولوجي هو بحد ذاته مظهر من مظاهر أيديولوجيات الجندر.

(اللوحة رقم 2)
امرأة عارية من لارسا، مصنوع من الطين، 1900 قبل الميلاد تقريباً Pierre et Maurice Chuzeville/ متحف اللوفر

نشأ الاعتقاد بأن تلك التماثيل الأنثوية العارية تمثِّل إلاهة عن تعريف التماثيل الصغيرة ما قبل التاريخية التي تمثل نساء عاريات بأنها تمثّل آلهة أمومة. على سبيل المثال، يقول فرانز وِغِرمان (Frans Wiggerman)، في مقالته التي تحمل حكمًا قاطعًا (Reallexikon): «تقف المرأة والإلهة العارية الآتية من بلاد ما بين النهرين عند نهاية خط طويل من التصاوير المتنوعة يبدأ في العصر الحجري الأخير 'الباليوليني' ويشق طريقه ليشمل كامل منطقة أوراسيا» (Wiggerman 1998: 46). ورغم التصريحات الجازمة من هذا النوع، فإن أيًا من تلك التصاوير لا تحمل أي خاصيات واضحة للألوهية، إضافة إلى أنه لا وجود لأي نصوص تعرّفها على هذا النحو. مع ذلك، ثمة إصرار في الدراسات الأركيولوجية على الإشارة إلى تلك التماثيل بأنها تماثيل آلهة الخصب. في المقالة المذكورة ذاتها، يفترض وِغِرمان وجود ثنائية عالم عام/ خاص للآلهة تشغل فيه الإلهة العارية موقع إلاهة شخصية خاصة مرتبطة 'بمشاعر بين- بشرية ذاتية' لا بالمجال العام (Wiggerman 1998: 46). مع ذلك، يمكن للمرء أن يجادل بالقول إن تلك التصاوير كانت متاحة للعوام أكثر بكثير مما كانت التماثيل الضخمة الخاصة بالعبادات أو التصاوير النذرية الخاصة بالنخبة الملكية. التماثيل العارية التي تصوَّر مواجهةً تظهر بمقاييس صغيرة، مقتنيات شخصية شأنها شأن الأختام الأسطوانية واللوحات الطينية، وهي تأتي من كل السياقات الأركيولوجية. ثمة تمثال ضخم مصنوع من الرخام يُعتبَر استثناء [اللوحة رقم 19]. وهو يحمل كلامًا منقوشًا يعود

تاريخه إلى فترة حكم الملك الآشوري الوسيط أشور-بيل-كالا (انظر الفصل الرابع). ويرى وِغِرمان أن هذا العرْض العلني للعري ليس أصيلاً في بلاد ما بين النهرين بل هو استعارة من موضوع فني غريب عن البلاد. ورغم أنه لا يستخدم كلمة 'غربي' أو 'إغريقي' بالتحديد، بل يكتفي باستخدام كلمة 'غريب'، فإن المعنى الضمني هنا هو أن العري موضوع لا يليق بفن النحت الإغريقي. وعلى أية حال، لا وجود لتصاوير تمثّل نساء عاريات من بلاد الإغريق، ولا بأي مقاييس ولا خاصة ولا عامة، تعود إلى الألف الثانية قبل الميلاد. ويمكن أن نضيف إلى هذا التمسّك الذي لا يجد ما يدعمه بتقسيمٍ عام/ خاص لعبادة الإلهة العارية، الأساسَ الإشكالي للفضائين العام والخاص لاستخدام الصورة في تقليد ما بين النهرين. هذه الثنائية القطبية للنوعين العام والخاص من الفن، التي يعتبرها وِغِرمان وآخرون عديدون ثابتة عمومًا، هي في الواقع ذات خصوصية ثقافية ولا تكفّ عن التغيير، حتى في عصرنا الحالي.

ويستند وِغِرمان إلى تطابُقٍ آخر يرى أنه موجود بين الإلهة العارية والموضوعات النذرية المصنوعة من الطين التي تأخذ شكل الفرج، ليعرّف تلك التماثيل الأنثوية العارية بأنها آلهة تشخّص العري، بأنها 'عاريات' (Wiggerman 1998: 48). ويعتقد وِغِرمان، مستندًا إلى أوبنهايم (Oppenheim 1977: 198)، أن سكان ما بين النهرين كانوا يرون صفات الشخصية كائنات مستقلة خارقة للطبيعة. هذا الجزء الأخير من تعريف 'العاريات' بوصفهن حالات تجريد يبدو مقنعًا لي، رغم عدم وجود سبب مقنع، حتى الآن، يدفعنا لقبول تأليه تلك التماثيل العارية، حتى ولو استُخدِمت أحيانًا كموضوعات نذرية. ورد في أحد النصوص المنسوبة إلى الحاكم البابلي آمي-ديتانا وصْف لإهداء تماثيل عارية مصنوعة من الذهب والأحجار الكريمة إلى الإلهة إنانا (CAD: 1973: 60-61)، ويلجأ وِغِرمان إلى هذه الرواية لتكون أساسًا يدعم حجته. ولكن لم يجر تأليه كل الموضوعات النذرية لا في بلاد ما بين النهرين ولا في أية ثقافات قديمة أخرى. في بلاد الإغريق، في العصور القديمة، كان بإمكان الرجال والنساء على السواء وهْبَ تمثال من نوع (kore) الذي يرمز إلى العذرية إلى أحد الآلهة، لكن التمثال لم يكن، بأي حال من الأحوال، يعني الألوهية (Spivey 1996: 92). ورغم أنه كان يُفترَض أحيانًا أن كل التصاوير أو الموضوعات التي عُثر عليها ضمن معبدٍ ما ينبغي أن

تكون مقدسة، فإنه لا يوجد أي دليل على أن الموضوعات النذرية في الممارسات الدينية في بلاد ما بين النهرين كانت بالضرورة مقدّسة دائمًا. هناك أدلة وافرة على تأليه بعض الأدوات والآلات الموسيقية الخاصة بالعبادات ضمن سياق ديني. ولكن لا توجد أدلة مماثلة على تأليه التماثيل الصغيرة موضوع بحثنا، أو على وجود خاصيات مقدسة.

كان تقديم الفروج النذرية إلى الآلهة أمرًا مألوفًا، وقد عُثر عليها ضمن معبد عشتار في أشور الذي يعود تاريخه إلى الفترة الآشورية الوسيطة (Andrae 1935: 90-93). وهناك قطعة من البرونز، تعود إلى العصر الأشوري القديم، بشكل مثلث العانة منقوش عليها كتابات نذرية تشير إليه باسم (Wiggerman 1998: 46; Deller) (TEŠ 1983: 13-24; Jakob-Rost & Freydank 1981: 325). وهناك فروج نذرية أخرى يُشار إليها في الكتابات المنقوشة بكلمة ('urum' Wiggerman 1998: 46). يعتبر وِغِرمان تلك الأشكال بأنها نسخ مصغّرة عن الإلهة العارية بالحجم الطبيعي لأن الإناث العاريات كنَّ يُمثَّلن أحيانًا على أسرَّة مصنوعة من الطين، وفي أحيان أخرى، كان يجري رسم مثلث العانة فقط بنقش نافر على سطح السرير. ورغم أن الاستخدام الأخير الذي يلجأ للكناية، أي الفرج على السرير، يمكن إثباته من خلال المقارنات مع نماذج أخرى من الأسرّة، كما سبق وبيَّنت (Bahrani 1996)، فإنه لا يوجد سبب يدفعنا للاعتقاد أن الفروج النذرية لم تكن تتمتع بالأهمية بحد ذاتها. تذكر النصوصُ الباقية حتى الآن أن الفروج النذرية كانت تُهدى إلى الإلاهتين عشتار وإيشارا، للمساعدة في العلاجات السحرية من العلل (cher 1963: 203öFarber 1977: 128, 142; K)، وأنها كانت تُسجَّل في قوائم خزائن عشتار (Leemans 1952).

ثمة تفسير آخر أقل شيوعًا، لتماثيل العاريات التي تُظهِر الجسد مواجَهةً، لا يستند أيضًا إلى أي براهين، وهو تعريف أولئك النسوة بأنهن بغايا المعبد المرتبطات بعبادة عشتار (Frankfort 1939: 160; Pritchard 1943; 84-85; Uehlinger 1988). وهنا كان مجرد عري النسوة كافيًا لدفع الباحثين المعاصرين لاعتبار أن تلك التماثيل تُصوِّر بغايا. باختصار، هنالك فرق ضئيل في تفسير التماثيل الأنثوية الصغيرة أنها آلهة وبغايا. فالمفهومان مندمجان في الدراسات البحثية، رغم أن الفئتين أصبحتا منفصلتين من وجهة الأيقنة. ويعود هذا النمط من التفسير، أي تفسير الأنثى العارية بأنها بغي معبد

بابلي، في الأساس إلى وصف هِردُت لممارسات العبادات البابلية (I: 178-200).

4/3) بغايا بابل

وضمن توجّه مماثل، تُعرِّف الأدبياتُ البحثية النساءَ اللواتي يظهرهن في مشاهد تصور جِماعًا،بأنهن مومسات على وجه الإجمال (e. g. Pinnock 1995: 2526). أشهر التصاوير الآتية من بلاد ما بين النهرين التي تمثل جماعًا، وأكثرها انتشارًا، هي لوحات طينية تعود إلى بداية الألف الثانية ق م تمثّل العديدُ من اللوحات المعروفة امرأة عارية منحنية إلى الأمام في حين يأتيها رجل من الخلف [اللوحة رقم 3]. أحيانًا قد تُصوَّر المرأة وهي تشرب من وعاء كبير بواسطة أنبوب صغير. وعادة ما يُعتَقَد أنها تشرب الجعة، وكان سكان ما بين النهرين يشربون الجعة بواسطة أنابيب صغيرة لتصفية الترسبات. وقد اعتُبر وجود إبريق الجعة وطريقة تصفيف شعر المرأة، الذي يصل إلى كتفيها ومعقوصًا من الخلف، دليلاً على أن المرأة هي مومس في حانة أو ماخور. مشهد 'الماخور' هذا ليس الوسط الوحيد الذي يُصوَّر فيه الجماع. فهناك العديد من التصاوير الباقية حتى الآن التي تُظهِر رجلاً وامرأة واقفان في وضع عناق وجهًا لوجه، أو مضطجعان، وعادة من دون الإشارة إلى أي محيط مكاني أو أي عناصر تحدِّد الخلفية أو أي صفات خاصة. وهي تبدو مجرد تصاوير لوضع الجماع من دون أي محاولة لإضفاء سردية على الفعل. هنا الفعل نفسه، ببساطة، يمثل مركز الاهتمام في اللوحة. أحيانًا قد يكون الشريكان من الذكور، لكن هذه حالة نادرة. وضمن هذه الفئة يمكن أن نضيف أيضًا نماذج طينية لأسرّة تضم رجلاً وامرأة بوضع عناق. ويظهر الرجلُ والمرأةُ الموجودان على هذه الأسرّة عاريين. والنماذج من هذا النوع قد تُظهِر وضع جماع أو مجرد رجل وامرأة مستلقيان جنبًا إلى جنب. ونادرًا ما تأتي تلك المقاطع من أسيقة أركيولوجية سليمة، وهي غالبًا ما تُفسَّر على أنها (لوحات الخصب/ fertility plaques). إذًا، لا يمكن تحديد سياقها الأصلي أو وظيفتها الأصلية بسهولة. لكن كل لوحات الجنس تلك تأتي تحديدًا من بلاد ما بين النهرين. ورغم العثور على تصاوير تمثل عاريات بوضْع مواجِه في مواقع منتشرة في الشرق الأدنى، فإن اللوحات التي تصوّر وضع الجماع ليستْ شائعة إلى هذا الحد. ولا توجد قطع تمثّل أنماطًا مماثلة آتية من مصادر أخرى في الشرق الأدنى باستثناء

مدينة سوسة في إيران، ولكن حتى القطع الآتية من هذه المدينة تبدو وكأنها صُنِعت حينها كانت سوسة واقعة تحت الهيمنة الثقافية والسياسية لبابل (Spycket 1992).

(اللوحة رقم 3)
لوحة طينية عليها نقش، جماع/ شرب الجعة، جرسو، تللو، 2000 قبل الميلاد تقريباً
Christian Larrieu/ متحف اللوفر

تسبَّب موضوعُ عددٍ من اللوحات الرصاصية الآتية من أشور، التي يعود تاريخها إلى الفترة الآشورية الوسيطة (القرن الرابع عشر - القرن الثاني عشر ق م) في حدوث سلسلة من الأخطاء الأكاديمية في الإشارة إلى موقع العثور عليها بأنه معبد عشتار في أشور. كان مصدر الأخطاء هو النشرة الأصلية التي ضمت اللوحات والتي أصدرها مُكتشِفها وُلتر أندريه 'Walter Andrae'، (Westenholz 1995a: 61; Scurlock 1993: 15). شرح أندريه اللوحات مع مواد تم اكتشافها في معبد عشتار في أشور على أساس المشاهد المصورة عليها فقط (Andrae 1935: 103, Taf 45). في ما بعد قام أركيولوجيون آخرون بتجاهل نص أندريه واعتبروا أن اللوحات التي تم شرحها تشكّل جزءًا من المواد المكتشفة في معبد عشتار، وبالتالي افترضوا أن ذلك كان السياق الأركيولوجي الأصلي للّوحات. والواقع أن أندريه قال في نصّه: إنه تم العثور عليها في مكان آخر (في خرائب قصر، وفي كار توكولتي نينورتا). لكنه أضاف: إنه يعتقد أن اللوحات لا بد وأنها كانت في الأصل تنتمي إلى معبد عشتار لأنها تصوّر نوعًا من جنس الطقوس العربيدية (Orgiastic) الذي يمكن أن يتخيل المرء ارتباطه بعبادة عشتار (Andrae 1935: 103). بالتالي، وبما أن عشتار كانت ربة الحب والجنس، جرى الافتراض بأن اللوحات يجب أن يكون مصدرها سياقًا أركيولوجيًا ذا صلة وثيقة بعشتار، حتى ولو تم اكتشاف اللوحات المذكورة في مكان آخر. ويقول أندريه إن المشاهد 'تعبِّر عن نفسها' بما هي دليل على جنس مرتبط بعبارة الإلهة ومكرّس لها (Andrae 1935: 103).

تصوِّر لوحتان رصاصيتان أوضاعًا مختلفة لجماع بين ذكر وأنثى، بما في ذلك رجال ونساء متقابلون في وضع عناق وآخرون في وضع جِماع يأتي فيه الرجلُ المرأةَ من الخلف [اللوحة رقم 4]. في بعض الأمثلة نرى المرأة مضطجعة على ما يبدو كأنه قاعدة من الآجر أو جزء من جدار [اللوحة رقم 5]. هذا النوع الأخير من اللوحات كانت

له فائدة كبرى في تفسير الأنثى الموجودة في الشكل بأنها مومس مكرّسة لطقوس العبادة، لأن أندريه نفسه أشار إلى التركيبة الآجرية بأنها مذبح. وبالتالي ظن أندريه أن الفعل الجنسي كان قربانًا من نوع ما إلى الإلهة يجري على مذبح خاص بالأضاحي. كما اقترح بِنُك (Pinnock,1995) مؤخرًا أن التركيبة الآجرية يمكن أن تشير إلى سور المدينة حيث يقال إن المومسات كنَّ يمارسن مهنتهن، وهو يربط هذه الفكرة باللوحات الطينية التي يُعتبَر وجود المشروب فيها إشارة إلى حانة أو إلى ماخور يمكن للرجال فيهما ممارسة الجنس مع النساء لقاء نقود (Pinnock 1995: 25-26). تُعد اللوحات الرصاصية والتفسيرات المعطاة لها مثالاً مقنعًا على الكيفية التي يمكن بها للأعراف الجنسية المعاصرة أو للأوصاف التقليدية لثقافة الشرق القديم، بما هي ميدان للفسق الجنسي المُباح دينيًا، أن تشكِّل الأساس لإعادة كتابة المدونات الأركيولوجية (Beard & Henderson 1997).

اللوحة رقم 4

لوحة من الرصاص، جِماع، آشور، 1200-1250 قبل الميلاد. متحف Vorderasiatisches، برلين

اللوحة رقم 5

لوحة من الرصاص، جِماع، آشور، 1200-1250 قبل الميلاد. متحف Vorderasiatisches، برلين

المؤسف في هذا الوضع هو أن أيامرأة تمارس الجنس في سياق بصري أو نصّي، توصم بأنها مومس. والواقع أن المدونات الآتية من بلاد ما بين النهرين تبدو أقل صرامة في إطلاق الأحكام في ما يخص الجنسانية من أعراف الدراسات البحثية المعاصرة (Biggs 1967; Bottéro 1992a:185-198). تقول جوان غُدنِك-فِستنهُلتس (Joan Goodnick-Westenholz) إن سكان ما بين النهرين لم يكونوا ملتزمين بالخط الفاصل الذي نرسمه بين الحب الرومانسي والجنسانية الجسدية، وكانوا يعتقدون أن الجنس هو تعبير مباشر عن الحب، فعْل لا يحمل أي دلالات سلبية (Westenholz 1995b).

هناك العديد من النصوص الآتية من بلاد ما بين النهرين التي تصف الجماع بتعابير

مباشرة. كما أن هناك العديد من الأوصاف التي تركّز على الفرج (Alster 1993: 20) و (Alster 1985: 133) على التوالي:

فرجي رطب، [فرجي رطب]،
أنا، ملكة السماء، [فرجي رطب]،
[فليضع يده] الرجل الجاثم فوقي على فرجي،
[فليضع يده] الرجل الفحل على فرجي.

* * *

فرجها، مثل فمها، حلو

مثال آخر، وهو أغنية حب (shu-suen) من أور العصر الثالث، التي سبق وأشرت إليها والتي تشبّه حلاوة الفرج بالحلاوة المرة للجعة. ولا يقتصر الأمر في الأدبين الأكادي والسومري على وصف الفرج بأنه جزء جذاب للنظر ومغوٍ جنسيًا من الجسد الأنثوي ، بل إن العري الأنثوي يُشار إليه على الدوام بأنه مُغوٍ ومُغرٍ ولا يمكن مقاومته (e. g. Jacobsen 1987a: 171; B. Foster 1993: 496-497). ويبدو ضعف الذكر أمام الأنثى العارية التي لا تُقاوَم موضوعًا تقليديًا نصادفه غالب الأحيان في أدب ما بين النهرين (Leick 1994). على سبيل المثال، في أسطورة إنليل ونينليل السومرية، يرى إنليلُ نينليلَ وهي تستحم فتثور شهوته لرؤية جسدها العاري. يرى الإله الذكر الأنثى العارية فيرغب بها ومن ثم يجامعها. في الجزء الأول من القصيدة، نظرة الذكر المتأملة للأنثى العارية هي جزء من العملية الجنسية، فمنظر الجسد الأنثوي، وإغواؤه الذي لا يقاوَم، هو ما جعل شهوة الذكر تتغلب عليه. بالتالي فإن العري الأنثوي يبدو ضرورةً لمشاهد الجماع، لا لأنه تمثُّلٌ سردي واقعي يتطلّب فيه الفعل وضْع العري، بل لأن العري الأنثوي في تلك اللوحات هو الدالُّ على الإغواء والإغراء.

5/3) الذكورة والجسد العاري

في حين يمكن تعريف 'العري' في فن ما بين النهرين بأنه نوع (genre) أنثوي يصوّر فكرة ما بين النهرين عن الإغواء الأنثوي الجوهري والسرمدي، نجد أن الذكورة أيضًا كانت خاضعة للمراقبة وللإنتاج الجسدي من خلال المجال البصري. ورغم أن العري، بوصفه عرْضًا سلبيًا، لم يكن من أجل المثاليات الذكورية، فإن الذكورة ذاتها

لم تكن خارج نطاق ترتيب الجندر المعياري في الرمزي؛ بل كانت جزءًا لا يتجزأ من عملية إنتاج تباين مجندر ضروري. كان الجسدان المثاليان كلاهما، الذكوري والأنثوي، مرتبطَيْن بمفاهيم الرغبة وبالنظرة المتأملة الراغبة من حيث أن المثالَيْن كانا يُعتبران مصدرًا للإغواء وللإغراء. فكلمة (kuzbu) الأكادية، التي تُتَرجَم عادة 'الإغواء الجنسي' في ما يخص المثال الأنثوي، نصادفها أيضًا في ما يخص الجسد الذكوري. وتُستَخدَم لوصف الجسد المكسو بالثياب أو الجسد المجرّد من الثياب، رغم أن التجرّد من الثياب، كما يُقال، يكشف قوة هذه الجاذبية. الإغواء الجنسي (kuzbu)، إذًا، أمر جوهري للجسد الذكوري كما للجسد الأنثوي. ويمكن لهذه الصفة أن تكون خاصية تميز الآلهة الذكور أو الملوك أو الأبطال وضمن هذا السياق تبدو هذه الصفة وكأنها تحمل دلالات الرجولة (CAD 1971: 614-615). في التمثلات البصرية، ثمة تمايز واضح في تمثيل العري الذكوري والعري الأنثوي. فبخلاف معايير التصاوير الأنثوية، كان العري الذكوري يظهر في مشاهد سردية، في أفعال كانت تتطلب، على ما يبدو، العري (وضع التجرد من الثياب)، سواء لأسباب إيجابية كالطقوس الدينية، أو لأسباب سلبية مثل أسرى الحرب الذين كانوا يُجرَّدون من ثيابهم، أو لأسباب عملية مثل السباحة [اللوحة رقم 6]. الشخوص الذكورية المجرّدة من ملابسها تبدو دائمًا في وضع فعلٍ ما: فهي لا تُصوَّر بتكوينٍ معزول مواجِه كما الأنثوية.

[اللوحة رقم 6].
رجال يسبحون، تفصيل من نقش نافر من قاعة العرش، القصر الشمالي الغربي، نمرود 883-859 قبل الميلاد. زينب البحراني.

بدأت المشاهد السردية تظهر في فن ما بين النهرين منذ الألف الرابعة ق م وكانت تصور احتفالاً أو طقسًا دينيًا. يمكن رؤية سردية من هذا النوع على مزهرية من المرمر تعود إلى أورُك [اللوحة رقم 33]. تغطي المزهرية نقوش بارزة داخل عدة خانات، وقد فُسِّرت بأنها تصور الاحتفال السنوي بالزواج المقدس بين الملك-الكاهن وإنانا، ربة الخصوبة والحب (أو بالأحرى بين الملك والكاهنة التي تجسِّدها، انظر الفصل السادس). في مشهد الموكب، المتوزّع على عدة خانات، نرى شخوصًا ذكورية عارية حليقة الرؤوس تحمل سلالاً وأوعية مملوءة بالطعام والشراب. كما نجد تلك الشخوص الذكورية

العارية مصوّرة في نقوش ختم أسطواني يعود إلى نفس العصر وهي تحمل قطعًا يمكن تفسيرها على أنها الحلي الشخصية للإلاهة (Frankfort 1956: 16-17, pl. 8). وفي نقوش نافرة على لوحات تعود للألف الثالثة ق م، نرى كهنة يريقون الشراب تكريمًا للآلهة، وهم عراة بالكامل. في المقابل، نلاحظ أن جمهور المتعبّدين الذين يرافقونهم، مرتدون ثيابهم. وقد فُسِّر عري الكهنة على أنه من متطلبات أحد الطقوس الدينية. ويضم جمهورُ المتعبّدين المرتدين ملابسهم في تلك المشاهد رجالاً ونساءًا، مع ذلك، لا تظهر النساءُ بدور ساكب الشراب تكريمًا للآلهة أو بدور الكاهن. لكن لا يبدو واضحًا ما إذا كانت الشخوص الذكورية العارية المصوّرة على مزهرية أورُك مجرد أشخاص متعبّدين أو كهنة، مساوون في المرتبة أو يمثلون السلطة لمن يقومون بسكب الشراب في التصاوير التي تأتي لاحقًا. هناك فرق في الرؤوس الحليقة وفي أصناف القرابين التي يحملونها. ويمكن أن تشير تلك الفروقات إلى عدم وجود تبادلية في الأدوار الدينية، حتى ولو جرى تصوير الجميع عراة.

يظهر ذكور عراة، أيضًا، بصورة شخوص نذرية يعود تاريخها إلى عصر بداية عصر السلالات 1-2 (2600-2900 ق م تقريبًا). هناك مثال من الجير مصدره معبد شارا في تل أغراب يصوِّر رجلاً ملتحيًا ذا شعر طويل لا يرتدي سوى حزام ويوازن قدرًا كبيرًا على رأسه (Frankfort 1943: 9; plate 7) [اللوحة رقم 7]. وهناك حوامل نحاسية تعود إلى نفس العصر بشكل رجل عار يرتدي حزامًا مصدرها المعبد البيضاوي في خفاجة (Frankfort 1943: pl. 95; 1939: 11, 41; 1956: fig. 49). الشخص الملتحي ذو الشعر الطويل، الذي يقف، وقد تقدم بإحدى قدميه خطوة إلى الأمام، شابكًا يديه أمام صدره في ما يبدو أنه وضع صلاة أو حركة تنمّ عن الاحترام، ولايكسوه سوى حزام ثلاثي. تم تفسير تلك الشخوص بأنها كائنات أسطورية نظرًا لتشابهها مع البطل ذي الشعر الطويل العاري إلا من حزام، الذي يظهر على أختام أكادية تحديدًا (Frankfort 1956: pl. 45). يكشف العري في هذه الحالة القوة الذكورية والبطولة، إغواء جنسي (kuzbu)، وليس مجرد أحد متطلبات الطقس الديني. ظلّت فكرة البطل هذه شائعة لقرون في فن ما بين النهرين، وظل العري مطلبًا دائمًا للأبطال. تضم قاعدة جيرية في معبد شارا في تل أغراب، يعود تاريخها إلى (3000 ق م تقريبًا)، أحد أقدم التمثلات

لبطلٍ ملتحٍ طويل الشعر متمنطقًا بحزام يقوم بترويض وحوش كاسرة (Delougaz & Lloyd 1942: 242).

(اللوحة رقم 7)

تمثال نذري من الجير، معبد شارا، تل أغراب، 2750-2900 قبل الميلاد تقريباً. عن H. Frankfort, More Sculpture from the Diyala Region, 1943, اللوحة رقم 54.

ومن الممكن أن يكون مفهوم البطل العاري مرتبطًا بممارسة ألعاب المصارعة أو التمارين القتالية من دون ارتداء أي شيء سوى الحزام. يصوِّر حاملٌ نحاسي خاص بالنذور مصدره تل أغراب مصارعَيْن لا يرتديان سوى حزامَيْن (Frankfort 1943: pl. 54). ولربما كانت مسابقات المصارعة من هذا النوع تشكِّل جزءًا من احتفالية دينية تتطلَّب التجرّد من الثياب. هناك مقطع في ترتيلة خاصة بإنانا يحكي عن موكب مكرّس للإلاهة في تجلّيها كمحاربة، وورد في المقطع وصف لطقس المصارعة (Jacobsen 1987a: 116):

كانا مرحَيْن، وقد غطت الألوان مؤخرتَـيْهما
شرعا في قتال فردي
أمام إنانا المقدسة

رغم العدد الكبير من تمثّلات الآلهة التي تظهر على المنحوتات البارزة ونقوش الأختام، لم يصل إلينا أي تجسيد لموضوع عبادة الصورة (cult image) من بلاد ما بين النهرين. واستنادًا إلى النصوص التي تصف التماثيل المخصصة للعبادة في بلاد ما بين النهرين، كانت تلك التماثيل محفورة من الخشب والعاج وتُكسى بالثياب والحلي (Jacobsen 1987b: 15-32). وكانت تلكما المادتين أسهل تخريبًا، أو إعادة استخدام، من التصاوير المصنوعة من الأحجار التي تصمد للزمن والتي كانت تُستخدم لصنع التماثيل المخصصة للعبادة في أمكنة أخرى في العصور القديمة. بالتالي، لا نملك أية تصاوير باقية لأي تمثال خاص بالعبادة آتٍ من بلاد ما بين النهرين، لكن الأختام والبلاطات العمودية (Stelae) والنقوش البارزة الأخرى يمكن أن تعطي، ولو إشارة، عن شكل تلك التجسيدات لموضوعات العبادة. تكثر تصاوير الآلهة، الذكور والإناث، (وهي غير تمثلات التماثيل الخاصة بالعبادة) في فن النقش. على الأختام الأسطوانية

التي تعود إلى بداية عصر السلالات-الأكادي (2350-2900 ق م تقريبًا) يُصوَّر الآلهة الذكور عراة في مشاهد معارك تدور بين الأرباب، وفي مشاهد أخرى يقومون فيها بترويض حيوانات جبارة ووحوش أسطورية. وقد يكون الهدف من العري هنا هو عرض قواهم الذكورية ورجولتهم.

قد يتبادر إلى الذهن أن التماثيل المنصوبة في المسارح الدائرية، التي تجسّد مواضيع عبادة ذات صفات بشرية، يمكن أيضًا أن تكون شخوصًا عارية. وتتضمن أوصاف المقتنيات الشخصية المدوّنة في النصوص، والعائدة إلى التماثيل التي تجسّد مواضيع عبادة، مجموعات من الثياب الموسمية والحلي التي كان ينبغي تغييرها على نحو منتظم. ومن بين قطع الثياب تلك، نجد أن الثياب الداخلية 'مآزر الإلهة' مسجّلة أيضًا. فقد كان سكان ما بين النهرين يُعْنون عناية تامة بتأمين كل مستلزمات الراحة للتماثيل التي تجسد عبادتهم. وكانوا يعتبرون تماثيل الآلهة كائنات حية ويصورونها بأشكال بشرية (Hallo 1983: 1-17)، كما كانوا يعتبرون التمثال الناقص مشوهًا ونذير شؤم (Bahrani 1995). بالتالي كان من المستبعد أن يهمل سكانُ ما بين النهرين أي جزء تشريحي من الجسد المادي للإله، حتى ولو كان جزءًا لا يراه سوى الكهنة عند تغيير ملابس الإله. ومثلما أن كان من الواجب توافر قطع معينة من الثياب لكي تكتمل مجموعة ثياب الإله، حتى ولو لم تكن متاحة لأنظار المتعبّدين، كذلك كان من الواجب أيضًا أن يكون جسم التمثال الذي يجسد موضوع العبادة كاملاً. وهذا الكمال، إذا كان فعلاً مطلوبًا في التمثال الذي يجسد موضوع العبادة، لا يمكن أن يكون عريًا 'مقدسًا' يُقصَد منه أن يُفهَم بأنه يصوّر اللاألوهية، بل هو مجرد تصوير لجسد لا يمكن أن يكتمل من دون وجود كل التفاصيل التشريحية.

ثمة سياق آخر تُمثَّل فيه الشخوص المذكّرة مجرّدة من الثياب، وهو بعض الحالات النادرة في مشاهد المناسبات الترفيهية. ورغم شيوع تصاوير الإناث العاريات اللواتي يعزفن آلات موسيقية في فن ما بين النهرين، بدءًا من نهاية الألف الثالثة ق م فإن الموسيقيين الذكور، رغم وجودهم المُثْبَت في المدونات البصرية، نادرًا ما كانوا يُصوَّرون من دون ملابس. هناك بعض التصاوير لإناث عاريات يظهرهن مواجهةً على لوحات طينية أو بشكل تماثيل صغيرة وهن يحملن طبلاً أو دفًا أو قيثارة (Barrelet 1968: 36-

37). وقد تُصوَّر واحدة أو اثنتين من العازفات العاريات، أحيانًا، على اللوحة برفقة عازفين ذكور يحملون أدوات موسيقية، لكن الرجل هنا يظهر مرتديًا ثيابه. ورغم أن العري الأنثوي في تلك المشاهد قد يعكس عادة كانت تمارس فعلاً، وربما يصوِّر رقصة شعبية كانت تمثل جزءًا من المهرجانات المرتبطة بعشتار، فإننا نلاحظ فرقًا واضحًا بين الفنانون والفنانات. ففي حين كان الموسيقيون العراة، الذين يحملون آلات وترية ذات عنق طويل وجسم صغير مدوَّر، يظهرون في لوحات طينية، فإن تلك الشخوص كانت ذات أجساد قصيرة وغليظة مقوّسة السيقان. ولربما كان القصد منها أن تمثّل أقزامًا، لكنها على أي حال لا تُظهِر المثال الذكوري المعياري. وهي، عند مستوى ما، تفتقر للرجولة، فهنا لا تظهر رجولة المثال الجسدي الذكوري ولا قوته (Rutten 1935: 222, fig. 15; Opificius 1961: 197; Harper et al. 1992: 195, fig. 136).

3/6) الذكورة والموت

يترافق استخدامُ العري لتصوير البطولي والإلهي في بلاد ما بين النهرين باستخدامه لإظهار المهزوم. وقد يكون بالإمكان تفسير هذه المفارقة بما كان يُعد، آنذاك، شكل السلوك المتمدن. فقد كان ارتداء الملابس في فكر ما بين النهرين يُعد معادِلاً، أو مساويًا، لكون المرء متمدنًا. ويبدو هذا المفهوم واضحًا في ملحمة غلغامش، أي عندما تعلّم صديقُ غلغامش، إنكيدو، الذي كان في الأصل 'يستر جسده كما الحيوانات' أي أنه كان أشبه بالحيوان، لا يغطيه سوى شعره، كيف يتمدّن بأن ارتدى ثيابًا. كانت عملية ارتداء الثياب، إضافة إلى علاقته الجنسية مع البغي شمخات، هما من حوّلاه إلى مخلوق متمدن. وهكذا فإن عدم ارتداء الثياب، للرجال على الأقل، لربما كان يُعد، في أسيقة معينة، حالة همجية أو بربرية. ويبدو أن اكتشاف الجنسانية، إلى جانب الاستحمام وتزيين الجسد، حوّل إنكيدو إلى مخلوق متمدّن. والواقع أن تزيين الجسد والجنسانية مذكوران ضمن قوانين (MEs)، مبادئ المدنية التي أخذتها إنانا من الإله إنكي. وردَ وصفُ تلك 'المبادئ' في قصيدة تذهب فيها إنانا، إلاهة أورُك، إلى مدينة إريدو التي يحكمها إنكي، إله الحكمة. وهناك يحتفل الإلهان بشرب الجعة من 'أوانٍ برونزية طافحة حتى الحافة'. بعد احتساء كمية كبيرة من الجعة، يرفع إنكي نخب إنانا مرات عديدة

ومن ثم يهبها مبادئ (MEs)، التي هي في واقع الأمر سلطاته التي تؤمّن ديمومة الحياة المتمدنة. وبعد أن يدرك إنكي أن إنانا قد قبلت تلك المبادئ، التي يبلغ عددها ثمانون، وأخذتها إلى قاربها وبسطت أشرعتها للإبحار إلى مدينتها أورُك، يُرسل خلفها قواه الخارقة للطبيعة لاسترجاع المبادئ منها، لكن الوقت كان قد قضى. تصل إنانا إلى مدينتها، وهكذا تدخل مبادئ المدنية مدينة أورُك. تتألف تلك 'المبادئ' من أمور من نوع المَلَكية وفن الموسيقى وفن الحديث. لكنها تضم إلى جانب ذلك مظاهر حياتية قد لا نربطها بالضرورة بمبادئ المدنية في عصرنا الحالي، مثل الاستيلاء على الغنائم والحرب، وبعض المظاهر الجنسية الخارجة عن نطاق العلاقات الزوجية الخالصة، كاللجوء إلى مداعبة العضو الذكري أو تقبيله، وفن الدعارة وتزيين الجسد، على سبيل المثال. وفي حين يرتبط العري الأنثوي بالجنسانية على نحو واضح، يرتبط العري الذكوري بالورع الديني وبالذكورة البطولية الخارقة للطبيعة. فالرجل (الفاني) المتمدن يُصوّر عادة رجلاً مرتديًا الثياب. وفي المشاهد التي تصور الحرب، نجد أن الرجل الغريب هو العاري بخلاف الآتي من بلاد ما بين النهرين الذي يرتدي الثياب.

يبدأ تقليد تصوير الأسرى الأحياء وجنود الأعداء القتلى عراة، في أورُك؛ نقوش ختم جمدت نصر (3000 ق م تقريبًا)، ويستمر إلى الألف الأولى ق م بحلول بداية عصر السلالات في منتصف الألف الثالثة قبل الميلاد، وتبدو هذه الأيقنة للموت والإخضاع وكأنها أصبحت عادية. الصندوق الذي يُطلَق عليه اسم الراية الملكية لأور (Royal Standard of Ur) خشبي مطعّم برسوم فسيفسائية من الصدف واللازورد والجير الأحمر، اكتشفه ليونارد وولي (Leonard Wooly) في المقبرة الملكية الشهيرة في أور. تُظهِر الرسومُ الفسيفسائية مشاهدَ معارك واحتفالات ضمن ثلاثة تكوينات منسقة داخل خانات على كلٍّ من الجانبَيْن. على جانب الصندوق حيث تظهر مشاهد معارك، يبدو جنود العدو الأسرى والأعداء المتمددين تحت الجياد المهاجِمة عراة [اللوحة رقم 8]. وعلى بلاطة النسور الشهيرة الآتية من تللو (2440 ق م تقريبًا)، وهي نصب أقامه إيناتُّم حاكم لغش، نرى جنودًا ميتين يُدفَنون من دون ثياب وجنودَ أعداءٍ عراة يحتجزهم إله داخل شبكة [اللوحة رقم 9]. على صندوق الراية الملكية لأور، نرى أحد الجنود السومريين يحمل قطعة قماش على ذراعه وقد تكون ثياب أسيره[2]. ما

يخص السجناء الذين يجري اقتيادهم، يمكننا الافتراض أن تلك كانت محاولة لتصوير عادة تجريد الأسرى من ثيابهم بعد القبض عليهم. ومع أنه بالإمكان النظر إلى تجريد السجناء من ثيابهم بوصفه ممارسةً اعتيادية فعلية هدفها الإخضاع والإذلال، أو إلى تجريد أسرى الحرب من ثيابهم بوصفه أسلوبًا لتحضيرهم للإعدام، فإن التكتيكات العسكرية في بلاد ما بين النهرين لا يمكنها تفسير كل تمثّلات العري في مشاهد المعارك. ففي المشاهد التي تصوِّر العربات وهي تدوس جثث الموتى، لا يمكن تفسير خيار تصوير جنود العدو عراة بأنه تقليد عسكري، مثلما لا يمكن ذلك في حالة أعداء إيناتُم الذين يحتجزهم الإله ننجرسو داخل شبكة، كما يظهر على بلاطة النسور. فبما أن الشبكة موجودة بيديّ إله، يبدو تفسير مشهد كهذا بلغة دراسة الأعراق (ethnographic) أمرًا تبسيطيًا. وفوق ذلك، إذا كانت تلك الأحداث تجري في أثناء المعركة، وكان الهدف منها دفْعِنا لفهمها بوصفها توثيقًا دقيقًا، ينبغي إذًا الافتراض أن جنود العدو قد تجردوا من ثيابهم قبل بدء المعارك، ولا تبدو هذه الفكرة محتملة. والواقع أن العلاقة بين العري والهزيمة في تصاوير الحرب تلك إنما تعكس مواقف سكان ما بين النهرين تجاه التجريد من الثياب والموت كما يجري التعبير عنها في العديد من التصاوير الأدبية في النصوص الآتية من بلاد ما بين النهرين. ففي الأساطير السومرية، رُسُل العالم السفلي يأسرون الإله دموزي، المشرف على الموت، ومن ثم يُجرَّد من ثيابه (Jacobsen 1987a: 63):

على الطريق [بحثوا عنه]
في الصحراء بحثوا عنه
جالوا في الصحراء، رأوه
فكّوا حزامه
عرّوا فخذي الفتى
عصبوا عينيه وأوثقوه

اللوحة رقم 8
الراية الملكية لأور: من الصدف واللازورد والجبر الأحمر، المقبرة الملكية، أور، 2600 قبل الميلاد تقريباً. المتحف البريطاني.

اللوحة رقم 9
بلاطة إيناتُم، جرسو، تللو، 2440 قبل الميلاد تقريباً. Pierre et Maurice

Chuzeville/ متحف اللوفر

جرى إذًا تحضير دموزي للهبوط إلى العالم السفلي بأن جرّده الذين أُرسلوا لهذا الغرض من ثيابه. وفي أسطورة هبوط عشتار إلى العالم السفلي، جُرِّدت الإلهة عشتار/ إنانا من ثيابها قبل دخولها عالم الموتى. وبما أن للعالم السفلي قوانينه الخاصة التي فرضتها آلهته، إيريشكيجال، كان على عشتار الولوج عبر سبع بوابات متتالية، وعند كل بوابة كان عليها خلع قطعة من ملابسها أو من حليها. لم تستطع عشتار دخول العالم السفلي قبل أن يقوم حارس البوابة في النهاية بتجريدها من 'الثوب البهي الذي يستر جسدها' عند البوابة السابعة (انظر الفصل السابع).

بحلول العصر الأكادي، نجد أن هذا الارتباط بين العري والموت والهزيمة صار يُستخدَم على نحو أوضح كأداةٍ سردية في مشاهد المعارك، ما يسمح للمشاهد بالتنبؤ بنتيجة القتال. يتمثّل هذا المشهد على البلاطة المنسوبة إلى فترة حكم الملك الأكادي ريموش (2278–2270 ق م) (Amiet 1976: pl. 25). نرى هنا أن العدو، الذي سيجري إعدامه، في وسط مشهد المعركة، مجردًا من الثياب. وهذا مشهد شبيه بأسلوب تمثيل الأعداء العراة في بداية عصر السلالات، لكن الأحداث هنا لا تجري بالضرورة بعد المعركة. فقتل العدو يُفسَّر عمومًا بأنه إعدام طقسي يجري بعد كسب المعركة، بل الأجدى فهمه بوصفه أداة سردية تفصل بين الأكادي والبربري، بين المنتصر والمهزوم، في أثناء سير المعركة. ويبدو استخدام هذه الطريقة السردية أكثر وضوحًا على بلاطة نارام سين (2254–2218 ق م)، حيث نلاحظ تطابقًا بين مراحل التعرية والموت [اللوحة رقم 10]. في الجهة العلوية اليمنى من البلاطة، نشاهد القائد المهزوم لشعب لولوبي يستجدي الرحمة بين يدي الملك المنتصر، وهو بكامل ثيابه. في المقابل، نرى العدو الذي اخترقت جسده حربة لكنه لا يزال يصارع الموت، لا يستر جسده سوى تنورة قصيرة. أما جنود الأعداء الموتى تحت قدمي الملك المنتصر، فهم عراة بالكامل. وأخيرًا، يبدو العدو الميت الذي أُلقي به من فوق حافة الجرف الصخري، وقد تكون تلك إشارة إلى قذفه نحو العالم السفلي، عاريًا تمامًا. يتحول العري هنا إلى أداة سردية تسمح بالتنبؤ بنتيجة المعركة كما تُعرِّفنا بأعداء أكاد.

اللوحة رقم 10

بلاطة نصر نارام سين، مصنوع من الجير، سوسة، 2218-2254 قبل الميلاد. Pierre et Maurice Chuzeville/ **متحف اللوفر.**

كان الجنود الأكاديون، بخلاف جنود شعب لولوبي البرابرة، مرتدين لباس المعركة، ويبدو نارام سين الجبار نفسه، وسط التكوين، بحجم أكبر من حجم جنوده وضعف حجم أعدائه. تتأكد أهمية نارام سين من خلال حجمه وموقعه المركزي، وأيضًا من خلال التاج الإلهي المزوّد بقرون وحليه وجواهره وعضلات جسده القوية، وجميعها إشارات تلائم منصبه الملكي (I.J. Winter 1996). جاذبية نارام سين، أو قدرته على الإغواء (kuzbu)، إذًا، تتجلى في عضلات جسده القوية الدالّة على الرجولة، مقارنةً بأعداء أكاد الأذلّاء المطروحين بين قتيل وجريح يحتضر.

بحلول العصر الآشوري الحديث (612-1000 ق م) نلاحظ أنه قد جرى التخلي عن تقليد تصوير الأعداء الميتين عراة. ففي مشاهد عديدة متنوعة للمعارك تصور أسرى حرب خاضعين وآخرين قد أُعدموا، نلاحظ أن استخدام العري يقتصر على أسيقة محددة، حيث يظهر جنود العدو عراة في أثناء تعذيبهم أو عند إعدامهم، على سبيل المثال. وإذا ما قُتل هؤلاء في أثناء المعركة، فإنهم لا يُصوّرون بالضرورة عراة. بل إن الجنود الآشوريين قد يُصوَّرون أحيانًا عراة، كما في مشاهد السباحة. خلال العصر الآشوري الحديث، كانت النقوش البارزة السردية الموجودة على جدران القصور تُصوَّر بوصفها روايات واقعية للمعارك خدمةً لمتطلبات سياسية وأيديولوجية خاصة بذلك العصر. حلّ محل التفاصيل من هذا النوع، بوصفها استخدام مجازي للعري كان يجري الاعتماد عليه في الصروح الملكية الأقدم عهدًا، استخدامٌ للعري كان يدّعي الواقعية. وكان المأمول أن يكون استخدام العري بهذه الطريقة أكثر إقناعًا كمرويّة واقعية لأحداث الحرب. لكن العري، بوصفه أداة سردية، يستمر في كونه رمزًا لأمور تتجاوزه. فهو يعني، على الدوام، ما هو أكثر من انعكاسٍ لممارساتٍ حقيقية، حتى في الدقة المزعومة لتفاصيل النقوش البارزة الآشورية. وهو في هذه الحالة يفيد في دوام الإيمان بالحقيقة التاريخية والواقعية لمشاهد المعركة، وبالتالي يستمر في كونه آلية تمثيلية، حتى ولو لم يعد ينطوي على نفس المعاني المجازية أو الرمزية الخاصة بالعصور السابقة

(انظر الفصل السادس).

7/3) القضيب

لا نصادف في الفنون البصرية الخاصة ببلاد ما بين النهرين صورةَ الذكر بقضيب (ithyphallic) الشائعة في مواقع أخرى من العصور القديمة. ورغم شيوع تصوير الأعضاء التناسلية الذكرية عبر تاريخ بلاد ما بين النهرين، فإننا لا نصادف استخدامَ صورة القضيب للتعبير عن القوة أو النفوذ. كما لا توجد تمثلات هزلية لرجال بوضع انتصاب. لا شك في أن الأعضاء التناسلية الذكرية تُصَوَّر عند رسم ذكر عارٍ، لكن لا يوجد صورة لذكر بقضيب. ومن الطبيعي أن يثير عدم وجود تصاوير من هذا النوع الدهشة نظرًا لما نلاحظه في مجتمعات أخرى من تركيز على الذكر بقضيب. وقد عُثر على قطع بشكل العضو الذكري في فناء معبد مخصص للإلاهة عشتار، لكن ينبغي اعتبارها قرابين نذرية للإلاهة، وقد تكون قد قُدِّمت بأمل زيادة القدرة الجنسية. ولربما كانت هذه القطع من مستلزمات السحر (Biggs 1967). ثمة فكرة أخرى ينبغي إيرادها وهي أنه، وخلافًا لرسم شعر العانة الأنثوي على الدوام على نحو تفصيلي، يجري تجاهل شعر العانة الذكوري. كما نلاحظ ذلك أيضًا في النصوص الأدبية حيث يوصف شعر العانة الأنثوي بأنه مغوٍ جنسيًا، بل وجميل أيضًا. السمة الإيروتيكية لشعر العانة، إذًا، أنثوية لا ذكورية، بخلاف تقليد التمثل البصري الإغريقي-الروماني. وبالتالي نلاحظ أن التركيز على الأعضاء التناسلية في بلاد ما بين النهرين هي تركيز على الفرج لا على العضو الذكري.

تشير الطقوس الجنسية الفألية والتعاويذ والتمائم السحرية إلى وضع الانتصاب للأعضاء الجنسية الذكرية بأنه شيء مرغوب. لكننا نجد في النصوص الدينية/الميثولوجية السومرية أن الإله إنكي، فقط، يوصَف بأنه ذو عضو ذكري منتصب، وهو وصف يرتبط تحديدًا بعملية الخلق (Leik 1994: 21-29). وفي حين يمكن اعتبار ذلك تعبيرًا عن فحولة إنكي، لكنه ليس بالوضع البرادغمي للقوة لإله من آلهة ما بين النهرين. فالآلهة الأخرى توصَف بأنها تمتلك قوة الخلق، لكن هذه القوة تتحقق عن طريق النطق، من خلال كلمات الآلهة. وفي التقليد الأكادي اللاحق، تتمتع قوة الكلمة

(logos) بوضع مماثل. لكن القضيب (phallus) لا تمكن معادلته بالعضو الذكري (penis) وكأنه مجرد انعكاس يحاكي جزءًا من الجسد. لا يمكن اختزال القضيب بالعضو الذكري لأنه، وبوصفه رامزًا، يمثّل ما هو أكثر من ذلك، بما هو رامز للقوة. لكن، رغم عدم وجود تصاوير تُظهِر العضو الذكري بوضع الانتصاب، كصورة للقوة في بلاد ما بين النهرين، فمما لا شك فيه أن ثقافة ما بين النهرين هي ثقافة ذات مركزية ذكورية.

استنادًا إلى ما يقوله كلٌّ من سِغمُند فرويد وجاك لَكَان، أكثر منظّري التحليل النفسي تأثيرًا في القرن العشرين، يتمتع القضيب، بوصفه رامزًا بموقع الأفضلية، عمومًا، في ترتيب الرمزي. بعبارة أخرى، القضيب ثابت بوصفه رمزًا للقوة في الجهاز النفسي لكل الكائنات البشرية. والمقصود بذلك هو الرمز الثقافي القديم ومخلفاته المعاصرة، وليس العضو الذكري من الوجهة التشريحية (Bowei 1991: 122-157). القضيب، إذًا، يشير إلى شيء مرمَّز، وهو يشير بالتأكيد إلى مظهر يحمل دلالة وبالتالي فهو رمز يؤكد نفسه بوصفه رامزًا. وصَف فرويد الذاتَ الأنثوية بأنها تتوق للقضيب ومضى إلى حد القول، في مقالته الأصلية حول 'الفتشية'، إن العضو الذكري هو الأنموذج البدئي لكل الموضوعات الفتشية (Freud 1964: 125-127). كما تؤكِّد المكانةُ التفضيلية التي منحها لَكَان للرامز القضيبي في مقالته الشهيرة 'مكانة القضيب/ The Signification of the Phallus'، انتفاء وجود رابطة مباشرة بين العضو الذكري والقضيب (Lacan 1977: 281-291). وجودُ عالَمٍ بصري متمركز حول القضيب (phallocentric) يعني الإشارة إلى الأنوثة من حيث افتقارها إلى القضيب أو حرمانها منه، لأن العضو الذكري/ القضيب أوضحُ للرؤية، أكثرُ 'مادية من حيث الواقع'، كما يقول لَكَان. لكن هذه الحجة لا تبدو ملائمة في المدونات النصية والبصرية في ما بين النهرين. فرويد ولَكَان في استشهادهما بالعصور القديمة يعتبران القضيب رامزًا رئيسًا عامًا وشاملاً ، رامزُ كل الروامز، وبالتالي فهو يرتبط باسم الأب وبترتيب اللغة، أي بترتيب الرمزي أو مجال المعارف المنظمة اجتماعيًا أي بالخطاب الرئيس (Master discourse). ذلك هو الأسلوب الذي يرمز به القضيب للقوة، لأنها، في أساسها مجالُ الرمزي (اللَكَاني)، وترتيبُ الرمزي؛ 'ترتيبٌ' يمتلك، في آن معًا، دلالات علم التصنيف (taxonomy) والتنظيم والسيطرة

(Žižek 1992). بعبارة أخرى، العلاقة بين العضو الذكري والقضيب هي ذات العلاقة التي تربط بين العين والنظرة المتأمِّلة. فبإمكان العين أن تحل محل النظرة المتأملة، لكنها لا تستطيع الدنو منها إطلاقًا (Silverman 1992: 151).

8/3) النظرة المتأملة

ترتبط النظرةُ المتأمِّلة المكوِّنة بالمفهوم اللاكوني لترتيب الرمزي (انظر الفصل الثاني). ومع أن أيَّ ذات يمكن أن تتأثَّر بمجال الرؤية، ينبغي وضْع مجال الرؤيوية (visuality) هذا في إطاره التاريخي لكل زمان ومكان حتى لا يجري التسليم بالمفهوم اللاكوني للنظرة المتأملة على نحو شامل دونما تمييز ، بل يُعاد النظر به ضمن كل سياق. ثمة فرق بين النظرة المتأملة والنظرة. فالنظرة المتأملة تقوم بما هو أكثر من النظر: هي تُظْهِرُ أيضًا (Lacan 1973: 75). تلك هي الطريقة التي تستوعب بها النظرةُ المتأملة الموضوعَ (آ) لرغبةٍ ما غير واعية ضمن مجال النظر (scopic field)، أو حسب تعبير لَكَان: 'الموضوع(آ) في مجال المرئي هو النظرة المتأملة' (Lacan 1973: 83). واستنادًا لهذه النظرية، تكون الصور (pictures) والتصاوير البصرية بمثابة 'شَرَكٍ للنظرة المتأملة' (Lacan 1973: 89)). هذا لا يعني أن الصور ظاهرة خارجية ترمقها النظرة المتأملة أو تضعف في مواجهة إغوائها، بل المعنى الأدق هو أن النظرة المتأملة ذاتها تقع في شرك تلك الصور، أي تتبلور في التمثّل لأنه ينبغي له دائمًا أن يحوي النظرة المتأملة. وإذا مضينا أبعد بهذا الجدل، يمكن القول: إن تمثلات الشخوص العارية أو المجنسنة، التي ناقشناها في الفصل الحالي، تتحول إلى ما هو أكثر من انعكاسٍ للمثل الجمالية أو الأعراف الاجتماعية أو حتى مجرد التراتبيات المجندرة. فهي تتحوَّل إلى موقع تحاول فيه الرغبة اللاواعية إخضاع العَوَز (lack) من خلال النظرة المتأملة بوصفها الموضوع (آ). مع ذلك، بقدْرِ ما تكون النظرة المتأملة فاعلة فإنها تنطوي على الإرادة الفردية والقوة، هي تشير إلى السمة القضيبية (phallicness) لترتيب الرمزي وبالتالي فهي تتوضّع في نسق واحد مع الذكورة في كلٍّ من النظرية اللاكونية وبعض الكتابات النقدية النسوي. ولكن، كما يقول سِلفرمَن (Silverman 1992: 153)، يمكن للقوة القضيبية أن تؤكد نفسها في مجال المشهد (spectacle) حيث يتوجب وضعُ مساواةِ نزعة عرض العرّي

(exhibition) بالأنوثة ضمن إطار تاريخي، أيضًا. كانت الذكورة في الثقافات الماضية تلجأ لعرض ذاتها من خلال البذخ في الملابس والتباهي (ما علينا سوى تذكُّر فرنسا في عصر الباروك Baroque) أو، كما في العصور الإغريقية القديمة، في رونق الشباب ذي السمة الإيروتيكية للجسد الذكوري العاري (انظر الفصل الرابع). هذا التحول للسمة القضيبية إلى مشهد يفسِّر تصاوير من نوع تمثيل الجسد الذكوري بشكله المثالي للملك الأكادي نارام سين على بلاطة النصر الشهيرة 'اللوحة رقم 10' (I. J. Winter 1996). وبلغة المصطلحات النسوية، علينا أن ندرك أن الموضوع الذي يعنينا هنا ليس البحث عن تصاوير إيجابية أو فعّالة للنساء، لنقل في المصنوعات الطينية في بلاد ما بين النهرين، كما حاول دعاة الإلهة الأم، ولا هو قلْب الأمور حيث نجادل أن النساء هن حَمَلة النظرة المتأملة، بل ما يعنينا هو تقصّي الكيفية التي تتبدى بها النظرة المتأملة والرغبة اللاواعية ضمن تلك التصاوير، وفي هذا السياق الثقافي بالتحديد.

كما يمكننا الاستنتاج أيضًا أن النظرة المتأملة، بما هي الموقع الوحيد للقوة الذكورية أو القضيبية، لا يمكن تعميمها، وهذا لا يعني أن النظرة المتأملة، في تاريخ التمثّل، ليست ذكورية على نحو رئيس؛ بل يعني أن الذكورة لا تكمن حصرًا في النظرة المتأملة. وفي حين تُعد كتابات جاك لَكَان أساس لفهم العلاقة بين الرغبة ومجال النظر، فإن هذين المفهومين ينبغي أن يوضعا ضمن إطار تاريخي، لا سيما لدى التعامل مع ثقافة قديمة وغريبة عنا، مثل ثقافة ما بين النهرين. يقول لَكَان محذّرًا:

> التحليل النفسي ليس نظرة عالمية (weltanschauung) ولا هو بالفلسفة التي تدّعي تقديم مفتاح لمغاليق الكون. التحليل النفسي يحكمه هدف خاص، هدف يمكن تعريفه تاريخيًا بأنه تطوير لمفهوم الذات (Lacan 1973: 77).

ورغم أن أمامنا، كباحثين في مجال العصور القديمة، الكثير لنتعلّمه من هذه النظريات الخاصة بالرؤيوية، فإننا لسنا مُلْزَمين بقبول تلك النماذج دونما تمحيص، بل ينبغي لنا إضافة بعض التعقيد عليها بواسطة الأدلة المأخوذة من العصور الماضية. وهذه ليست بالمهمة السهلة، حيث تتطلب أيضًا، كما لاحظنا آنفًا، أن نظل واعين لمواقعنا التفسيرية الخاصة. في الفصل الرابع، سوف أناقش المفهوم اللاكوني للنظرة المتأملة، وتحديدًا في ما يخص عرض الأجساد الأنثوية المجنسنة في تمثلات ما بين النهرين. أي أنني سأقوم

بتحليل بصري لتصاوير الشخوص الأنثوية العارية المعروضة مواجهةً، وذلك خارج إطار المعاني الأيقونية بغية دراسة دور الرغبة والنظرة المتأملة.

9/3) الاستنتاج

قد تبدو صيغة جون بِرغر (John Berger)، الموجزة الشهيرة للأدوار المجندرة في الفنون البصرية 'الرجال يتصرفون والنساء يَظْهرن' (Berger 1972: 47)، أشبه بثنائية اختزالية مبسّطة، مع ذلك فهي وصْف ملائم لاستخدام العري في فنون ما بين النهرين. ففي حين يبدو العري الأنثوي في بلاد ما بين النهرين مرتبطًا على نحو رئيس بالإغواء الجنسي (kuzbu)، كان الجسد الذكوري المجرد من الثياب ينطوي، كما يبدو، على معانٍ عدة. فالرجال يمثّلون مجردين من الثياب ضمن أسيقة وأنشطة متنوعة، لكن العري الأنثوي يرتبط دومًا بالجنسانية. في معظم المشاهد، تُمثَّل الشخوص الأنثوية مواجهةً وتكون معزولة داخل إطار الصورة. ويُعرَض الجسد الأنثوي العاري مواجهةً حيث يُغري الناظر بتفحص سماته الجنسية، وغالبًا ما تشير الأنثى بيديها إلى تلك الأجزاء التشريحية من جسدها بل وتعرض تقديمها للناظر. ومن النادر استخدام تفاصيل خلفية لإبراز المشهد. فلا يوجد عادة أي إشارة إلى فضاء مادي ما أو إلى محيطٍ ما تقف فيه العارية المصوَّرة مواجهةً، فالأنثى هنا متاحة مباشرة للناظر، أقرب إلى الفضاء الذي يقف فيه الناظر، وهي تفتقر لسياقٍ خاص بها. لا توجد فئة مطابقة لذلك في حالة العري الذكوري. فالعري الذكوري يُستخدَم لأغراض أيقونية محدَّدة وفي مشاهد سردية وبدلالات قد تكون سلبية أحيانًا، كالموت أو الهزيمة، وإيجابية أحيانًا أخرى كالقوة الرجولية البطولية. والجسد الذكوري لا يُعرض بوضع انتصاب أو بوضع مواجه للناظر كما في حالة الجسد الأنثوي. كان تمثّل الجسد الأنثوي العاري في أنحاء أخرى من الشرق الأدنى، كما في بلاد ما بين النهرين، أكثر شيوعًا بكثير من تمثّل الجسد الذكوري، فصورة الأنثى االعارية، فقط، هي التي تبدو معروضة بصورةٍ موضوع منعزل عما حوله لكي يتفحصه الناظر. نرى في المقابل أن الرجال المجردين من الثياب يظهرون في سرديات بوصفهم يمثّلون جزءًا من مشهدِ فعْل ما، سواء أكان عريهم يحمل دلالة بطولية أو كان إشارة إلى الموت والهزيمة. الرجل العاري لا يُعرَض، إطلاقًا،

منعزلاً ضمن تكوين مواجِه للناظر. واللافت هنا أن صورة الذكر بوضع انتصاب نادرًا ما تظهر في الفنون البصرية في الشرق الأدنى القديم، خارج مصر.

تؤكد تصاوير بلاد ما بين النهرين، في تمثلات الجسد العاري، تقسيمًا ثنائيًا تبسيطيًا شائعًا، حيث تكون المرأة رمزًا للجندر، الآخر المجنسن، في حين يتجاوز الرجل جنسه ليمثّل الإنسانية. المرأة تمثل الجنس الأنثوي، الجنسانية عمومًا أو الإيروتيكية. بالتالي فإن هذا التباين الجنسي، بالتحديد، هو ما يكوّن المواقع الاجتماعية للمرأة في التمثّلات الجمالية. يُصوَّر الترتيب المطبَّع (naturalised) بوصفه تقسيمًا متغاير الجنس تتحول فيه المرأة إلى رمز أو إلى مجاز للجنسانية ذاتها، وتكون فيه الذات (الإنسانية) مذكرًا، وهي فكرة لا تزال الأعراف البحثية المعاصرة تتمسك بها وتشيئها (reified). هنالك، إذًا، تعارض ثنائي يكوّن بنية تمثلات ما بين النهرين. وهو فعليًا منظومة يترتَّب عليها تقسيم ثنائي، لكنه أيضًا ترتيب مرمِّز (signifying) يخلق، وعلى نحو كيفي، تمايزات متغيّرة تتبادل الدعم. الرامزان 'رجل وامرأة' يخلعان قيمة محدَّدة اجتماعيًا وثقافيًا على ما هو متمايز في ما يتصل بذلك. فالمرأة تجري مساواتها بالسلبية وبالطبيعة، بالجسد ذاته، في حين أن الرجل كائن اجتماعي فاعل يمتلك إرادة فردية. لكن هذه التمايزات ليست هي نفسها الموجودة في الثقافات البطركية المعاصرة الموجودة في الغرب لأن الأم، على سبيل المثال، لا تختزن الدلالات اللاجنسية التي تجعل منها أشبه بالسيدة العذراء (Madonna) والتي سادت في العصور اللاحقة. فالجسد الأمومي (Maternal Body)، كما يصفه الكتاب النسويون المعاصرون (e. g. Pollock 1999) ، لا ينطبق على ثقافة ما بين النهرين، وهنا نلمس خطورة تعميم مفهوم مثل 'البطركية'. إلى جانب ذلك، ينبغي أن نشير إلى أن الطبقة تتقاطع مع التمثل المجندر في بلاد ما بين النهرين، كما في أزمنة أخرى وأمكنة أخرى، بما أن ذلك المجتمع كان مجتمعًا ذا بنية تراتبية هرمية. فلدى تصوير نساء النخبة (التاريخيات)، لا يجري التركيز على الجنسانية والأنوثة الإيروتيكية والإغواء وشكل الجسد لأن تلك الطبيعة الجسدية يجري تأكيدها في صورة العارية بوصفها نوعًا (genre) منفصلاً، كما هو حال العضلات القوية لأجساد الذكور من النخبة، التي تؤكد الرجولة والقوة الجنسية. يجري تأكيد الجانب الجسدي من الأنوثة عندما يُقصَد بها التجريد، أما في حال وجود هوية محددة لإحدى نساء النخبة، فلا

نلمس هذا التأكيد مطلقًا (انظر الفصل الخامس)، في حين نلاحظ تأكيد العضلات القوية المغوية بما هي خاصية جسدية للملوك التاريخيين (I. J. Winter 1996). فتلك الأجساد الذكورية، المصوّرة على نحو مغرٍ جنسيًا، تبدو دائمًا قوية. في ما يتعلق بتصوير الجنس الأنثوي، نلاحظ أن الأعضاء التناسلية تتحول إلى الموقع الذي يتحدد فيه موضع الجنسانية (بعكس التركيز على الردفين في الفن الأوربي في القرن التاسع عشر، مثلاً). ويتضح ذلك من التصاوير الأدبية والبصرية عبر آلاف السنين وسوف نناقش هذه الفكرة بمزيد من التفصيل في الفصل الرابع.

إضافة إلى ذلك، ينبغي ألا ننسى أن العري لم يكن، بالضرورة، يحمل نفس المغزى أو نفس الدلالة في كل أنحاء المنطقة الجغرافية الواسعة وضمن الثقافات العديدة المتمايزة التي دمجناها في اسم جماعي هو "الشرق الأدنى القديم"، رغم وجود أوجه شبه عديدة في التمثلات. حاولت في هذا الفصل تجميع بعض الأفكار المتكررة في فنون ما بين النهرين وتلخيصها. أما معرفة الكيفية التي كانت مجتمعات أخرى في الشرق الأدنى تنظم بها الأدوار المجندرة والجنسانية، من خلال صورة الجسد المجرد من الثياب، سواء أكان ذلك في التمثلات البصرية أو النصوص أو الممارسات الاجتماعية، فتبقى بانتظار معالجتها في مكان آخر. وكما تقول كامبن في ما يتعلق بالعري الكلاسيكي، إن مشاكل الترجمة غالبًا ما تتضمن فهمنا الخاص للشخص العاري في الفن (Kampen 1996). ولدى محاولة فهم المعاني العديدة التي تغلّف الجسد العاري في الشرق الأدنى القديم، تمثّل مشاكل الترجمة تلك عقبةً أعقد مما قد نواجه لدى دراسة الثقافة الإغريقية. يتعين علينا هنا مواجهة مجموعة مختلفة من مشاكل التفسير، لأن من الصعب علينا التفكير بالعري خارج محدِّدات التقليد الفني الغربي الخاص بالشخوص 'العارية' بما هي رمز للفن الرفيع أو 'للجسد المكسو بواسطة الفن'، كما يقول كِنِث كلارك (1956: 15). إذًا، سوف يظل العري في فن الشرق الأدنى القديم، على الدوام، مجالاً إشكاليًا، إذا نظرنا إليه من زاوية التقليد الإغريقي-الروماني. وإذا كان لنا أن نبدأ بفهم تصوّر الشرق الأدنى القديم للجسد المجرد من الثياب، علينا إعادة النظر في التصنيفات المعاصرة – مثل الفن/ البورنوغرافيا، وبالطبع في مفهوم 'العري' بحد ذاته.

هوامش 3) الرموز المجازية للجسد

1- CAD refers to the [Chicago] Assyrian Dictionary (Oppenheim et al. 1956).

2) أود التعبير عن امتناني لمايكل روف (Michael Roaf) لأنه لفت نظري إلى هذا التفصيل.

4) ذلك الموضوع المبهم للرغبة: العري والفتشية والجسد الأنثوي

«يقول الرجال هنالك شيئان لا يمكن تمثّلهما: الموت والجنس الأنثوي» [1] Cixous 1978:255 élè(H).

'وأسفاه! وأسفاه! أين رآني برَكسيتِلس (Praxiteles) عارية؟' هكذا صرخت أفروديت، كما يقال، لدى رؤية تمثالها في مدينة كنيدُس [2] (Knidos). في العصور القديمة، كما في يومنا هذا، كان يُحتفى بالتمثال الذي نحته برَكسيتِلس في كنيدُس بوصفه أول تصوير واقعي للجسد الأنثوي العاري. كان تمثال أفروديت هذا هو ما قُدِّم إلينا بوصفه 'الجمال الأنثوي الكلاسيكي' أو الشكل المثالي جماليًا للجسد الأنثوي. والواقع أن تمثال أفروديت العارية أضحى معادِلاً للفن الرفيع وعُد رمزًا للجمال، ليس فقط لبلاد الإغريق في العصور القديمة، بل لكل الفن والثقافة الغربيتَيْن أيضًا. تأصّل هذا الأنموذج البدئي (archetype) في فلسفة الجمال الغربية لدرجة أنه أصبح بمثابة البرادغم الذي تُقَيَّم على أساسه التماثيل الآتية من عصور وثقافات قديمة ولاحقة، من حيث درجة قربها من هذا المثال، أو مشابهتها له أو إخفاقها في الالتزام بهذا المثال.

كان الموقف العام المسبَق، الذي يؤكد أن 'الثقافات ما قبل الإغريقية'، أي ثقافات الشرق الأدنى، كانت ترى في العري الجسدي الأنثوي أو الذكوري أمرًا مخزيًا ومهينًا، وكانت نادرًا ما تمثّله، هذا إذا مثّلته، ويؤكد أن الإغريق هم أول من مجَّد الجسد البشري كشيء جميل [3]، كان هذا الموقف يشكّل جزءًا لا يتجزأ من الاحتفاء بالعري الكلاسيكي. ولا يمكن تقويم مدى أهمية الإنجاز الإنساني الإغريقي تقويمًا كاملاً من دون مقارنته بالشرق [4].

تستند مصفوفة تاريخ الفن، بما تتضمنه من تقسيم إلى فن وجمال غربي/ لا غربي، إلى أساس معرفي من الفصل والاختلاف. وكما توحي المعاني المتأصلة في المصطلحات،

تشغل الفنون الغربية الأوربية موقع المركز، في حين تتواجد الفنون اللاغربية لتوفير مجال مقارنة (بما هي تَصوُّرٌ للآخرية). ولكن إذا جرى تركيب الهوية الثقافية والسياسية عبر صيرورة التغيّرية، فإن هذا التقسيم البنيوي في مجال الفنون، وهو عامل حاسم في الثقافة، لا ينبغي له أن يمثّل مفاجأة، وقد لا يستلزم ذكْره إلا في ما ندر، حتى في الكتابات المناوئة للسيطرة. ما يستحق البحث هو كيفية تطوير أشكال التباين، التغيّرية الثقافية، في خطاب تاريخ الفن، والكيفية التي كوّنت بها أنماطُ التفسير تمثّلاتِ الفن والجماليات اللاغربية.

أصبح من المألوف في تاريخ الفن استخدام الجنسانية شكلاً للتمايز لدى إيجاد آخرية المجندرة، لكن بإمكان الجنسانية أن تكون، في الوقت نفسه، شكلاً للتمايز الثقافي أو العرقي، كما يجري التعبير عنه في الفنون البصرية من خلال النماذج النمطية للأجساد البشرية التي تحوّلت إلى موضوعات فتشية5. ما من شك في أن علاقات القوة تتأسس على التباين المجندر، يُعرَّف بأنه جنسي، لكن ترتيبه ليس سابقًا للتباين العرقي. فترتيب الرمزي، الذي ينشئ التباين الجنسي، هو أيضًا، في الوقت نفسه، مشروعٌ للتطبيع العرقي (Butler 1990, 1993a). ويعتمد رمز التباين في خطاب تاريخ الفن على تصورات للجنسانية وللجسد ذات خلفية عرقية. وبالتالي لا يمكن فصل الجنسانية بوصفها تباينًا عن مفاهيم التغيرية العرقية، فهي مرتبطة بها بأساليب لا يتم، غالبًا، الاعتراف والتسليم بها. وفي خطاب تاريخ الفن والتقليد الإنساني الليبرالي عمومًا، جرى استخدام الجنسانية، كما يجري تمثّلها في الجسد العاري، لتكون شكلاً للتمايز بين الثقافات الغربية والثقافات اللاغربية. كانت الثقافات السابقة للثقافة الإغريقية، بناء على هذالتركيبة، تشعر بالخجل من الجسد العاري، وكانت المعجزة الإغريقية، إضافة إلى نشأة الفلسفة الإنسانية الغربية في أثينا في القرن الخامس، هي ما أحدث تغييرًا هائلاً في الموقف إزاء الجسد البشري. يقول السير كِنِث كلارك الراحل في دراسته الشهيرة عن العري: «العري شكل فني ابتدعه الإغريق في القرن الخامس» (Clark 1956: 4). وقد تأصلت وجهة النظر هذه حيث جرى تبنّيها من دون أي تساؤلات من جانب الباحثين في مجال الشرق الأدنى ومن الكتاب النسويين الذين درسوا صورة العري الأنثوي في الثقافة الغربية. وهناك فكرة أصبحت بمثابة الحقيقة المقررة في كل الكتابات التي

تتناول تاريخ الفن، مفادها أن بلاد الإغريق في العصور القديمة كانت المكان والزمان اللذين بدأ فيهما، للمرة الأولى في التاريخ، تقدير جمال الجسد البشري حق قدره. ولتأكيد أهمية هذا المجتمع في السردية التاريخية الغربية وفرادته، تم تقديم الثقافات اللاغربية المعاصرة لتكون النقيض (contrast). فقد كانت جنسانية تلك الثقافات مختلفة لأنها لم تمثّل الجسد البشري العاري، والمعنى المتضمَّن هنا، لم تُتح لها إطلاقًا إمكانية تقدير جمال هذا الجسد. عدُ تصوير الشرق الأدنى ومصر على هذا النحو إضفاءًا لطابع سلبي، ليس فقط على جنسانية هاتين المنطقتين (كانت مشاعر الخجل التي ادُّعِيَ بأنها تغلِّف نظرة تلك الثقافتين إلى الجسد تلميحًا إلى مجتمع أقل ليبرالية وتنوّرًا)، بل أيضًا على قدرتهما أو قابليتهما على إدراك الجمال (ذائقتهما الجمالية) ومن ثم تمثّله. يعود تاريخ هذا النوع من المقارنات إلى بدايات الفرع المعرفي الخاص بتاريخ الفن ودراسة الفن القديم، تحديدًا. وقد نشأت مجالات البحث تلك في نفس الوقت الذي نشأت فيه النظريات العرقية العلمية التي تم بواسطتها تأكيد دونية العروق الأخرى من خلال منظومة تصنيف بيولوجية جرى وضعها على أساس أنها تنعكس أيضًا في الآثار الفنية الثقافية. جرى تقديم العروق الأخرى بوصفها متعارضة بالمطلق مع العرق الأوربي الأبيض وتحمل صفات مختلفة عنه.

كانت الفكرة القائلة إن اكتشاف الإغريق للجسد البشري بوصفه الأداة الأسمى للتعبير عن الجمال، هي في الواقع ما جعل الفن والثقافة الغربيتين 'المتفوقان على الأنواع الأخرى من الثقافات' (Gombrich 1982: 27) يجدان طريقهما إلى خطاب تاريخ الفن مع كتاب ي ي فِنكِلمن الطموح (J. J. Winckelmann, The History of Ancient Art 1674):

> «لم يحاول فنانوهم (الشرق الأدنى)، إذًا، تحقيق الهدف الأنبل للفن، وهو تشكيل الجسد العاري؛ بالتالي أصبح تنسيق الثوب الهدف الموضوع نصب أعينهم، وليس شكل الجسد العاري، كما لدى الإغريق؛ وهكذا كان يكفي تمثيل جسد مكسيّ برداء فضفاض» (J. J. Winckelmann 1764/1872: 312-313).

هذا الرأي جرى تداوله منذ ذلك الحين دونما تفكير. وكان التوصيف الفني التاريخي للفنونِ أو للثقافة البصرية الخاصة بثقافة الشرق الأدنى القديم، يعزو إلى الشرق الأدنى

هوية متفرِّدة هدفها الغائي (teleogical) الأساس تعريف الكلاسيكي. هذه النزعة المعاصِرة، والمتمثلة بتصوير الشرق الأدنى القديم من حيث اختلافه عن الإغريقي، تعود على نحو بأساس إلى البلاغيات الإغريقية الكلاسيكية، لا سيما الأسلوب الإغريقي القديم في تكوين الذات من خلال سلسلة من الاستقطابات الثنائية. وفي العديد من النصوص الإغريقية التي تعود إلى القرن الخامس، استُخدمت نفس الاستقطابات، المرتبطة بواسطة المقارنات (analogies)، لتعريف الرجل الإغريقي وساكن دولة المدينة (polis). ويتكرر تضاد إغريقي/ بربري وإنسان/ وحش وذكر/ أنثى في التراجيديا الإغريقية والفلسفة الإغريقية وفي الفنون البصرية أيضًا، كما أن موقع ما هو مختلف عن الذكر الإغريقي، غالبًا ما كان قابلاً للاستخدام تبادليًا (Du Bois 1982). كان الإغريق أنفسهم هم أول من استخدم الجسد العاري كشكل للتمايز بين الإغريقي النبيل والبربري الهمجي. واستنادًا للبلاغيات الإغريقية، كانت قدرتهم على تذوّق جمال الجسد هي التي ميّزتهم عن الآخرين[6]. وبالنظر إلى أن التقليد الإنساني الغربي عد بلاد الإغريق الكلاسيكية أساسَ وجوده وتبريرًا له، تسرّبت عدة تراكيب إغريقية قديمة إلينا بصورةِ حقائق أساس، وكانت النتيجة أنه جرى تعريف النتاج الجمالي للشرق الأدنى القديم على أساس الضرورات السياسية لبلاد الإغريق الكلاسيكية.

طرأت تغيرات جوهرية على تمثلات الأنثى العارية في بلاد الإغريق وفي الشرق الأدنى خلال القرنين الرابع والثالث قبل الميلاد. تعكس تلك التغيرات فعلاً، وهي التي جاءت نتيجة تفاعل ثقافي كبير تحقَّق عبر التجارة والاستعمار، مواقفَ شديدة الاختلاف إزاء العري والجنس الأنثوي والنوع. ورغم سهولة تبنّي الأساليب والأيقنة وسرعة ذلك، لم تلقَ المواقف المختلفة إزاء الجسد الأنثوي ومفاهيم الأنوثة قبولاً تامًا مثلما لقِيَت الاقتباسات الفنية الشكلية. وبغية تبيان تلك التطورات وإظهار الكيفية التي تم بها طمس مدوّنات الشرق الأدنى في الدراسات البحثية المعاصرة، سوف أناقش البوادر الشرقية الممهِّدة للعارية الهلنستية والتأثيرات التي خلّفها الاستعمار الهلنستي، الذي حصل لاحقًا، على تمثّل العارية في بابل. فقد كان يجري دراسة هذين التقليدَيْن، غالب الأحيان، بوصفهما ناشئين عن ثقافات معزولة. وآمل أن أُظهر بوضوح التهجين

الكامن في تلك التصاوير، أي مدى اندماج التقاليد الفنية الخاصة بتمثيل الشكل الأنثوي في عصرَيْن محدّدينْ: القرن الثامن ق م والقرن الرابع ق م كما آمل أن أتوصل إلى تحديد تلك الجوانب من مفهوم ما مركب للأنوثة، التي لم يتم تبنّيها مع التمثلات البصرية، وبالتالي فهي لا تُعتبَر عامّة وشاملة، بل مفاهيم محلية محدَّدة للأنوثة. ومن بين هذين التقليدين، اللذَيْن كان كلٌّ منهما يُنتج تركيبة محدَّدة من الأنوثة يجري التعبير عنها من خلال شكل العارية، كانت العارية الهلنستية هي من حدَّدت الجمال الحقيقي، وكانت العارية الهلنستية هي التي لا تزال تحظى بتأييدنا بوصفها الشكل الأنثوي المثالي. ولهذا، فإن دراسة دقيقة للأنموذج المثالي الذي تقدِّمه هذه العارية، تبدو جديرة بالعناء.

1/4) أفروديت الشرقية

«مهما كانت طبيعة ما يأخذه الإغريق من البرابرة، فإنهم يحوّلونه إلى ما هو أفضل» (Plato,Epinomis,987d).

«هذا لا يُدهِش البتة إذا أخذنا بالاعتبار العبقرية الإغريقية في تعلّم الأساليب الأجنبية وتعديلها وتحسينها» [7] (Sir John Boardman).

يمثّل القرنان الرابع والثالث قبل الميلاد فترة حاسمة في ما يخص تطوُّر تمثيل الجسد الأنثوي في بلاد الإغريق، لا سيما في المدن الإغريقية في آسيا الصغرى. في منتصف القرن الرابع قبل الميلاد نحَتَ برَكسيتِلس أول تمثال لإلاهة عارية، وهو تمثال أفروديت كنيدُس الشهير [اللوحة رقم 11]. لكن ما أنجزه برَكسيتِلس في هذا التمثال لم يكن مجرد كشْف الشكل الأنثوي للمرة الأولى، بل تعدّاه إلى وضع مبادئ النِسَب النهائية للجسد الأنثوي، تمامًا مثلما كان تمثال دوريفورس (Doryphorus) للنحّات بُليكلَيْتِس (Polykleites) يجسِّد المبادئ الكلاسيكية للجسد الذكوري قبل قرن من صنع تمثال أفروديت (Stewart 1990: 76; 1997: 97-107). ولا يمكننا إطلاقًا أن نفي الأهميةَ التي يتَّسم بها إبداع تمثال أفروديت كنيدُس حقها، فهذا التمثال لا يقتصر على كونه أصبح يمثّل الصورة السائدة للعري الأنثوي في الفن الغربي، بل يمكن القول إن تعريض الجسد الأنثوي، عبر الفن، إلى النظرات المختلسة الرامية لتحقيق اللذة، قد بدأ مع هذا التمثال. فقبل أواخر القرن الخامس ق م، كانت تعرية الجسد الأنثوي، ولو جزئيًا، أمرًا

نادرًا في الفن الإغريقي. وكان كشف أي جزء من الجسد لا يحدث سوى في سرديات الأحداث العنيفة، حين تكون المرأة هي الضحية، أو لدى تصوير المومسات في الرسوم على المزهريات. على سبيل المثال، كان يمكن تصوير الأمازونيات (Amazones) أو النيوبيديات (Niobids)، مكشوفات الأثداء في مشاهد العنف، لكن الإلاهات والنساء البشريـات لم يظهرن عاريات إطلاقًا، وحتى الإرضاع كان موضوعات محرّمًا (Bonfante 1989: 561; Stewart 1990: 75, Smith 1991: 75-86). قبل نحت تمثال أفروديت كنيدُس لم يكن الشكل الأنثوي مثال الجمال والجنسانية للإغريق. وكما بيَّن العديد من الباحثين، مجَّد الفنُّ الإغريقي جمالَ الشاب الرياضي، بوصفه مثالاً جماليًا وإيروتيكيًا (Bonfante 1989; Dover 1978:126;Stewart 1990:106; 1997:8-12). كان الجسدُ الذكوري مؤشِّرَ القيمة الرئيس في المجتمع الإغريقي لغاية القرن الرابع قبل الميلاد، وكان الجسدُ الذكوري الشاب هو الذي وُضِع في إطار جمالي وتم تسليعه بو موضوعًا للرغبة. فقد كان الرجال في الفن الإغريقي يصوَّرون عراة لدى قيامهم نشاط أو ضمن أي سياق، بغض النظر ما إذا كان واقع الحال يتطلب أو حتى يس للرجل بالتجرد من ثيابه.

اللوحة رقم 11

يعود إلى أواخر القرن الرابع قبل الميلاد للفنان براكسيتيلس Praxiteles. عن C. Blinkenberg, Knidia, Copenhagen, 1933, اللوحة I.

كثيرًا ما أشار الباحثون الذين يدرسون الفن الهلنستي إلى أن العري الأنثوي، و بعد نحت تمثال أفروديت كنيدُس، كان مسموحًا فقط في تماثيل أفروديت، وم صار مقبولاً تمامًا للإغريق الإيونيين في آسيا الصغرى الذين كانوا قد تعرّفوا الإلهات العاريات في الشرق (art 1990: 178; Bonfante 1989: 562; Robertson 1975: 204-205, 390-393, 548). في موسوعة (التاريخ الطبيعي/ us, Natural History)، يصف بليني كيف قُدِّم تمثال أفروديت كنيدُس، في الأصل، في ج كوس (NH 36.20). عندما شاهد سكان كوس عريها اعتبروه فاحشًا وبالتالي رُ التمثال وفضّل السكان عليه تمثالاً مكسواً بالثياب. في ما بعد اشترت مدينة كنيد الواقعة في آسيا الصغرى، ذلك التمثال الإباحي[8]. ولم يكن انفتاح اليونان الشر

على الأفكار الأجنبية أمرًا مفاجئًا. فخلال القرن الرابع قبل الميلاد حدث الكثير من التبادل الفني بين الشرق والغرب في آسيا الصغرى حيث كانت الثقافتان على تواصل مستمر. وتُظهِر النواويس والقبور التي تعلوها النصب أن المشاغل الإغريقية كانت تُكلَّف على نحو منتظم بصنع النصب التذكارية لزبائن في الشرق الأدنى، كما تُظْهِر أن الطرق والأساليب الإغريقية كانت تختلط بالفنون الأيقونية الخاصة بالشرق الأدنى (Stewart 1990: 178). في المقابل، أغنت الأفكارُ الدينية الشرقية فكرَ الإغريق، وظهر مذهب جديد لعبادة أفروديت، هو (Aphrodite Pandemus) أو البغي[9]. ويبدو أن هذا الوجه الجديد للإلاهة مُتأثِّر بالإلهة البغي الشرقية القديمة. ولم يكن برَكسيتِلس، الذي عمل في الشرق، بمنأى عن هذا التأثير. فقد ظهر في تمثيله لإلهة الحب التي كان يعبدها وكأنه اقتبس عريَ نظيرتيها الشرقيتين عشتار وعستارت (Stewart 1990: 178). مع ذلك، ظل تمثال برَكسيتِلس إغريقيًا بالكامل من حيث مفهومه، وليس فقط من حيث تشكيله وأسلوب نحته. والواقع أن تمثالَ أفروديت كنيدُس، بردفيها العريضين وثدييها الصغيرين المكوّرين قدَّم مثالاً إيروتيكيًا جديدًا وصورة جديدة للأنوثة، لكن جسدها يبقى وثيقة لا تخطئها عين تشي بالتحريم المفروض على العري الأنثوي في الفن الإغريقي، تحريم تجاوز ما كان مفروضًا على تماثيل أفروديت المكسوة الثياب والعائدة إلى القرون السابقة. فهنا لم يجر تصوير الفرج، وبذلك يظل هذا الجسد الأنثوي غير مكتمل، وهو ليس بالتمثّل المُحاكي الذي كان الفنانون الإغريقيون يطمحون لتحقيقه.

واللافت أن هذا الجانب من تمثال أفروديت كنيدُس وتماثيل أفروديت اللاحقة في العصر الهلنستي، لم يتطرّق إليه باحثو الفن الإغريقي، ولم يأت على ذكْره الباحثون النسويون الذين ركّزوا على تمثلات الجسد الأنثوي في الفن الغربي[10]. لكن هناك باحث واحد وصف هذا الافتقار للواقعية وصفًا صحيحًا:

«ثمة مبدأ أساس في الفن الإغريقي وهو أنه يسجّل كل العناصر الأساس المرئية في الجسم البشري. ويبدو سطح المنطقة التناسلية الأملس وغير المنفرج في تماثيل أفروديت انحرافًا نادرًا عن هذا المبدأ، بيد أنه قد ينطوي على مغزى كبير. لقد مثّل تمثالُ أفروديت كنيدُس وتماثيلُها الهلنستية ربةَ الحب الجنسي بهذا الشكل، لكن الربة، في الوقت نفسه، ومهما تكن الأسباب النفسية الكامنة وراء ذلك، ، لم تُمثَّل كما

ينبغي في الفن بسبب هذا التفصيل الدقيق» (Smith 1991: 183).

وهناك رأي أكثر شيوعًا مفاده أن الأعضاء التناسلية لتلك التماثيل «تم تمثيلها على نحو بياني (schematically)» أو «جرى التعامل معها بإيجاز»[11] لأنه

> «ليس من السهل تصوير الأعضاء التناسلية المؤنثة كما الأعضاء المذكرة، وينطبق هذا خصوصًا في الوسائط الخطية أكثر مما ينطبق في الوسائط ثلاثية الأبعاد. أنا هنا أقصد الفرج تحديدًا، وليس العانة أو هضبة فينوس (mons veneris)، ذات الشكل الخالي من أي ملامح مفيدة من الوجهة الفنية . . وحتى لدى كشف الفرج، فإنه لا يبدو مناسبًا من الوجهة الفنية وهو ذو شكل غير محدَّد بوضوح، كما أنه يفتقر للخطوط الرئيسة الواضحة والمميِّزة التي يتمتع بها العضو الذكري . . . باختصار، ومن الوجهة الفنية فحسب، ثمة أسباب موجبة تدفع لتصوير الأعضاء التناسلية الأنثوية بصورة رمزية لا بصورة واقعية» (Johns 1982: 72).

الأعضاء التناسلية في تماثيل أفروديت الهلنستية ليست مصورة على نحو ناقص ولا هي مصورة على نحو بياني، هي غير مصوَّرة إطلاقًا؛ غير مُعترَف بوجودها، هي مغيّبة. هي مجرد فراغ في موقع ينبغي أن يحوي شيئًا ما، جزء تشريحي أنثوي، والأهم من ذلك كله أنه الجزء الجنسي [اللوحة رقم 12]. الفرج غير مغطى بالثياب ولا هو مموّه بقطع كمالية أخرى. هو مرفوض باعتبار أنه غير موجود. هذا التفصيل لافت على نحو خاص من حيث أن تماثيل أفروديت تمثّل إلاهة الجنسانية. ما هي إذًا هذه الصورة المثالية للجمال والإيروتيكية التي قدّمها برَكسيتِلس إلى الإغريق (وإلينا)؟.

استنادًا إلى خطاب التحليل النفسي، يُعد نقص القضيب في الأعضاء التناسلية الأنثوية الصورة المجازية الرئيسة للتهديد بالإخصاء. لدى رؤية الطفل الذكر، ولأول مرة، الأعضاء التناسلية الأنثوية (أعضاء الأم) يفسّـر تلك الأعضاء على أنها مخصية، بالتالي، فهو يخشى أن يتعرَّض للإخصاء (Frued 1927: 149-157). النظرة المتأملة الفتشية، إذًا، تصدّق وتنكر، في آن معًا، نقص العضو الذكري (الخاص بالأم)، ويركّز الطفل على بديل، مثل قطعة ثياب أو عضو من أعضاء الجسد، ليتحول إلى موضوع فتشي. بالتالي يتحول جسد المرأة، للناظر الذكر، إلى موضوع يثير مشاعر الخوف والرغبة في نفس الوقت. وبما أن النظرة المتأملة ذكورية النوع، تستخدم التمثلاتُ الثقافية جسدَ المرأة،

ليس فقط لتمثيل الأنوثة، بل للتعاطي مع الجنسانية الذكورية أيضًا (Pollock 1988: 153). وتعكس المرويات النصية القديمة، بوضوح، خوف الإغريق من الجنسانية الأنثوية ومشاعر النفور من الفرج. ونلاحظ وجود موقف سلبي من الوظائف الأنثوية كالحيض والولادة حتى في النصوص الطبية المنسوبة إلى أبقراط. كانت الإناث يُعتبَرن نجسات وخطرات على الرجال (King 1983; Carson 1990: 133-169). كما كانت هناك محرمات تتعلق بلمس النساء الحائضات أو اللواتي في مرحلة النفاس، وكان حليب المرضعة ينجس الرجل إذا لامس بشرته (Padel 1983: 3-17). أما الفرج فكان يُشار إليه بألفاظٍ مهينة، مثل 'خنزير'، ويحفل الأدب الإغريقي بمشاعر الخوف والعداء تجاه الجنسانية الأنثوية، ولا سيما تجاه الأعضاء التناسلية الأنثوية (Golden 1988). «المرأة المُثارة جنسيًا خنزيرة تنكت الأرض بحوافرها لكي يُطلَق عقالَها، كلبة، حمارة، عِرْسة» (Carson 1990: 144). وفي كل أنواع الكتابة، يُشار إلى الأعضاء التناسلية بكلمة (aidoia)، الأعضاء المخجِلة. ولا تجري إطلاقًا الإشارة مباشرة إلى الفرج أو المهبل (Pomeroy 1990: 80; Dean-Jones 1991: 111-137; Golden 1988). كما ينعكس هذا الموقف السلبي إزاء المرأة في أساطير الخلق الإغريقية، حيث خُلِقت النساء، بعد عصر ذهبي كان فيه العالم مأهولاً بالرجال فقط، وجاء خلقهن بمثابة العقاب. قد يبدو ذلك في الكتابات التي تتبنى المنظور اليهودي-المسيحي موقفًا عامًا شاملاً، أما في العصور القديمة، فكان المفهوم الإغريقي هو الاستثناء. فلم تكن تلك وجهة نظر سكان الدول المجاورة في الشرق الأدنى ومصر.

اللوحة رقم 12

تفصيل من أفروديت كنيدوس. عن G. Rizzo, Prassitele, روما، 1932، اللوحة83.

في تمثال أفروديت كنيدُس، لجأ برَكسيتِلس إلى استخدام جرّة ماء والمنشفة أو الرداء للإيحاء بأن أفروديت عارية لأنها انتهت للتو من الاستحمام. وهي تمد يدها لتتناول قطعة قماش (أو لعلّها نضتها عن جسدها منذ لحظات) حيث يُخيّل للناظر أنها بوغتت في لحظة عري خاطفة، عري لم يكن مُقدَّرًا له أن يراه الناظر، وبذلك يتحول الناظر إلى مختلس للنظر. أفروديت، في واقع الأمر، امرأة يجري التلصص عليها لحظة ممارستها

لفعْل شخصي، وبالتالي يغدو عريها للناظر لذّة محرّمة. كما نلاحظ أن فكرة تحقيق اللذة عبر اختلاس النظر تُملي وضعية تمثال آخر لأفروديت هلنستية يبدو وكأنه اقتُبس من أيقنة الشرق الأدنى: وهو تمثال فينوس الكابيتولين (Capitoline Venus)، الذي تعود النسخة الأصلية منه إلى القرن الثالث–الثاني قبل الميلاد (Smith 1991: pl. 99). في هذا التمثال، تضع فينوس يدها اليمنى أمام ثديها وتغطي باليسرى منطقة الأعضاء التناسلية. للوهلة الأولى تبدو الوضعية مشابهة لعاريات الشرق الأدنى اللواتي يُشِرْن إلى خاصياتهن الجنسية، الثديين ومثلث العانة [اللوحة رقم 13]. لكن في النسخة الهلنستية يتغير الفعْل من الإشارة إلى الأعضاء الجنسية إلى محاولة إخفائها. هذه الإشارة كفيلة بتحويل عريها، فورًا، إلى وضعٍ غير محتشم، أو حتى وضعٍ مخجل، فحركة تغطية الفرج هي حركة دالة على الاحتشام. وكما يوحي الاسم الذي أُطلق لاحقًا على تلك التماثيل، وهو فينوس الخجولة (Venus Pudica)، فإن الأنوثة الصحيحة ينبغي أن تكون خجولة بهذا الشأن. حركة أفروديت الكابيتولين تلفت الأنظار إلى تلك الأجزاء التشريحية من جسدها رغم التظاهر بإخفائها. وهي حركة لم تكن لتُفهَم إطلاقًا في حالة من سبقْنَها من الإلاهات الشرقيات أو النماذج البدئية، كما سأبيّن لاحقًا. حركة الخجل هذه ليست بالمثال الفريد الذي يقتصر على أفروديت الكابيتولين فقد استُخدِمت في تماثيل من نوع أفروديت الميديتشي 'Medici Aphrodite'، وأفروديت ترود 'Aphrodite from the Troad' (Smith 1992: pl. 100, 101)، وعن طريق تلك التماثيل الكلاسيكية وصلت تلك الحركة إلى تمثلات العاريات في الفن المسيحي، لا سيما فن عصر النهضة. التحولُ في تأكيد الذي تمثله الحركة في تمثال أفروديت الكابيتولين، من الإشارة إلى تلك الأعضاء التشريحية الأنثوية وعرضِها للتقديم، الشائعة في الشرق الأدنى، إلى محاولة تغطيتها وإخفائها، يجسِّد التباين الرئيس في الموقف بين الثقافتين إزاء العري الأنثوي. تماثيل أفروديت الكنيدُسية والكابيتولينية، والتماثيل التي جاءت بعدهما، مستشرِقة (Orientalising)، بمعنى أنها اقتبست أيقنة شرقية راسخة في القدم، ورفضت الأسلوب. لكن حتى أيقونيًا، لم يكن الإغريق ليتقبّلوا البتة تصاوير عاريات الشرق الأدنى، التي تُظهِر جنسانية استفزازية متحدّية مباشرة وتؤكد إظهار الفرج بما هو موقع تلك الجنسانية. بالتالي فإن العاريات اللواتي يُظهِرن مشاعر الخجل من عريهن ويحاولن

إخفاءه بأذرعهن أو بأيديهن، أو بأي طريقة يوفرها السياق السردي، هن مخلوقات فريدة خاصة بالثقافة الإغريقية ولم يظهرن في الفنون المصرية أو فن الشرق الأدنى. العارية الإغريقية هي أول مثال في تاريخ الفن يتم فيه التعبير عن مبدأ أخلاقي على نحو مترافق مع جسد أنثوي مجرَّد من الثياب.

اللوحة رقم 13

تمثال بابلي صغير مصنوع من الطين، يعود إلى أواخر القرن الرابع وبداية القرن الثالث قبل الميلاد. عن W. Van Ingen, Figurines from Ssleucia on the Tigris, Ann Arbor, MI 1939، الشكل 14.

تغطية الفرج أو تجاهله في تمثال يُقصَد به التعبير عن الجنسانية الأنثوية، لا بد وأن يشي بشيء ما عن المثال الجنسي الذي يقدّمه هذا التمثال وعن الرغبات الخاصة بتحقيق اللذة عبر اختلاس النظر في الثقافة التي أنتجت التمثال المذكور. هذا يعكس رغبة في إبقاء الناظر على مسافة آمنة من الخطر الكامن في الجسد الأنثوي. فبإمكان التمثال منْح الناظر مشهدًا محرَّمًا وحمايته في الوقت نفسه من الخطر. والأخطار التي يجري التعبير عنها من دون مواربة في المرويات النصية تُدوَّن هنا بصورةِ نقْصٍ في الصورة الأنثوية. وبالتالي يمكن فهْم تمثال أفروديت كنيدُس وما جاء بعدها من تماثيل أفروديت الهلنستية بوصفها موضوعات فتشية من حيث أنها تهدئ المخاوف من الإخصاء عن طريق إنكار الفرج. ويرى لَكَان أن المرأة، بما هي موضوع للرغبة، يجب أن تستر نقصها بغطاء، وهكذا تغوي الرجلَ مخيلتُه بالتفكير أنه لا فرق بين الغطاء وما يتوارى خلفه. فالغطاء يتنصل من النقص، وبالتالي يقضي على التهديد بالإخصاء. ولهذا ينبغي إبقاء غطاء واحد في مكانه (Lacan 1977: 292-325; Grosz 1990: 136). تصوير منطقة الأعضاء التناسلية على نحو أملس يسمح لأفروديت بأن تكون عارية وأن تظل متوارية خلف الغطاء، في آن معًا. ولم يكن نزع الأردية الرقيقة الملتصقة بالجسم، التي كانت تغطي التماثيل الأنثوية الإغريقية في القرن الخامس، يكشف الأعضاء التناسلية. فعندما كان يُزال الغطاء، كمن خلفه ما يشبه الغطاء نفسه. أي أن النقص في الجسد الأنثوي كان يظل مستورًا. وهكذا كانت تماثيل أفروديت العارية تنكر الجنسانية الأنثوية وتعيد تقديمها في آن، وذلك لتوفير المثال الجمالي للأنوثة للثقافة الإغريقية (الذكورية).

2/4) مروية الشرق الأدنى

عشتار الطافحة بالبهجة، المكسوّة بالجمال
مزدانة بالغواية وبالفتنة وبالسحر (من
ترتيلة بابلية، B. Foster 1993: 65)

كانت الربة عشتار/ إنانا واحدة من إلاهات عديدات مُثِّل إغواؤها الإيروتيكي بصورةِ الصفة المميزة الجبارة في أدب الشرق الأدنى القديم. كان الجسدُ العاري نقطةً تركَّز فيها العديد من المعاني في الفنون البصرية، لكن العري الأنثوي ارتبط بالجنسانية على نحو أساس. ولم تقتصر تلك الجنسانية على عشتار وعبادتها. فالحسيّة، كتقليد أدبي، خاصية محدَّدة للأنوثة، للنساء البشريات وللإلاهات على حد سواء. وفي الفن التمثيلي، تصوَّر المرأة العارية بوضعية مثيرة، بوصفها جوهر المؤنث، وبذلك يجري تعريف الأنوثة من حيث اختلافها عن المذكّر. وهكذا يكون الإغواء الجنسي المثل الأعلى للمؤنث في اللغة البصرية والكلامية على حد سواء.

كانت التماثيل الأنثوية الصغيرة، التي توصف عادة بأنها موضوعات فتشية خاصة بالخصب أو إلاهات أمهات، أقدم التمثلات العارية في فن الشرق الأدنى. من منظور العصر ما قبل التاريخي، قد يكون هذا التفسير صحيحًا فعلاً، لكن الباحثين، عمومًا، افترضوا أن تماثيل العاريات، التي انتشرت طوال الألف التالية لغاية ظهور الإسلام، كانت جميعها تمثّل نوعًا من الموضوع الفتشي الخاص بالخصب. من ناحية أخرى، عندما ترتبط العارية بخاصيات أيقونية محددة، توصَف بأنها الربة عشتار/ إنانا تكشف جسدها لأغراض تتصل بدفع الأذى (apotropaic). لكن تلك التفسيرات غاية في المحدودية، ولا تستند إلى أي دراسة للمرويات النصية الآتية من الشرق الأدنى، بل تعود جذورها إلى الأوصاف التي خلعها الغرب على الشرق الأدنى قديمًا وحديثًا. ومن الواجب إعادة النظر في تأكيد الدراسات البحثية في مجال تاريخ الفن عملية التناسل، وفي تعريف تلك الدراسات للعاريات في فن الشرق الأدنى بأنهن موضوعات فتشية، وذلك على ضوء المعاني الحرفية والمجازية المرتبطة بالجسد الأنثوي في كتابات الشرق الأدنى. منذ أواخر أربعينيات القرن العشرين، ساد رأي بين صفوف الباحثين مفاده أن

لا وجود لأي صلة أو أي تماثل بين النصوص والتماثيل في تاريخ الشرق الأدنى. لكن هذه المقاربة المنهجية تتغير حاليًا. ومع أن الأبحاث التي تتناول الفن لم تُكتَب في الشرق الأدنى، هناك ثروة من المعلومات المتوافرة في النصوص القديمة، التي يمكن تفسير التصاوير على أساسها. ما أرمي إليه هنا دراسة تصاوير العاريات من حيث علاقتها بالمعلومات الخاصة بالمواقف إزاء الجسد الأنثوي والمأخوذة من المدونات النصية الآتية من بلاد ما بين النهرين، للتوصّل إلى فهم أفضل للآراء التي كانت سائدة هناك في العصور القديمة، والمتعلقة بالعري الأنثوي والجنسانية الأنثوية قبل مجيء الحضارة الهلنستية إلى الشرق.

في الفصل الثالث، قمت بتصنيف تمثلات بلاد ما بين النهرين في العصر التاريخي ضمن أربعة أنماط أيقونية رئيسة من العاريات: آ) الأم، ب) المغوية، ج) الشريكة الجنسية (السلبية والإيجابية)، د) المغنية أو الموسيقية. هناك أربع وظائف أيقونية مختلفة لتلك الأنماط الأربعة من العاريات، لكن المثال الأعلى للأنوثة والجنسانية الأنثوية المصوّر فيها هو نفسه. تُسْنِدُ الأنماطُ الأربعة إلى نساء ما بين النهرين دورًا مجندرًا محددًا، دور جنسي أساسًا أكثر منه إنجابي، وبما أن المثل العليا للجمال ومفاهيم الجنسانية هي شأن ذاتي، تختلف باختلاف الثقافة والزمن، فسوف أستعين بشواهد من نصوص تعود إلى بلاد ما بين النهرين لأبيّن أن مظاهر الجسد الأنثوي، الممثَّل بأنماط أيقونية متعددة، كانت متوافقة مع الجمال والجنسانية فيها. سوف أركّز هنا على تصاوير الأم والمغوية، ولن أناقش الفئتين الأيقونيتين الأُخريَّيْن حيث تتواجد العارية في موقع سردي. والفكرة التي أحاول البرهنة عليها هي أن الأنماط الأيقونية المختلفة يمكن أن تجسِّد نفس المثال الأنثوي.

3/4) الأم

تُعد تماثيل الأمهات المرضعات العاريات من أوائل النتاجات الفنية التي صنعها الإنسان. ورغم أنها تظهر أيضًا للمرة الأولى في عصر ما قبل التاريخ في بلاد ما بين النهرين، فإنها ليست أول تمثّلات المرأة العارية في تلك المنطقة. ظهرت التماثيل الطينية الصغيرة ذات الوجوه الذاوية التي تضم أطفالاً رضّعًا إلى أثدائها، في جنوب بلاد ما

بين النهرين، في العصر العبيدي، بعد عام 4500 ق م (Reade 1991: pl. 20). تبدو تلك التماثيل نحيلة على نحو لافت، لكن الأثداء تظهر مكوّرة مع إبراز الحلمة بصباغ بني. يُصوَّر مثلث العانة بشكل خطوط مشقوقة. كما نلاحظ أن المعصمين والرقبة والكتفين والخصر ملوَّنة أيضًا، ربما للإشارة إلى وجود حلي. يتناقض نحولُ تلك التماثيل إلى حد لافت مع شكل 'تماثيل الخصوبة' التي تعود لفترات سابقة في بلاد ما بين النهرين وتلك الآتية من الأناضول وإيران المجاورتين (Reade 1991: pl. 16). فقد كانت تماثيل الخصب تُبرز مفهومَ الخصوبة عن طريق المبالغة بحجم الوركين والأثداء وتصغير الأجزاء الأخرى من الجسم، وخصوصًا الرأس فقد كان يُمثَّل بشكل كتلة مخروطية صغيرة. وبذلك كانت قيمة المرأة تُختزَل بالصفة المشتركة الدنيا: وهي الإنجاب.

استمر موضوع الأم المرضع باستمرار فن ما بين النهرين، وكان شائعًا على نحو خاص خلال أواخر القرن الثالث وفي القرن الثاني قبل الميلاد [اللوحة رقم 14]. وتشهد عدة لوحات وتماثيل صغيرة طينية، آتية من مواقع مختلفة، على شعبية هذه الصورة. في هذه الفترة بدأت التماثيل تصوّر مثالاً أنثويًا جديدًا. صار الجسد الأنثوي يصوَّر بأسلوب طبيعي، وتركّز الاهتمام الأكبر على الرأس والوجه [اللوحة رقم 15]. أصبحت المرأة الآن ذات وجه مستدير يبرز فيه رونق الشباب يتهدل حوله شعر أجعد يصل إلى ما بعد كتفيها بقليل. وغالبًا ما تحيط رأسها بشريط أو بعصابة، ذات قوام نحيل، مستديرة الردفين والفخذين، لكن الأرداف والأفخاذ تبدو نحيلة على نحو لافت إذا كان المقصود بالتمثال التعبير عن الخصوبة. تضم المرأة طفلاً إلى صدرها باليد اليسرى وتلقمه ثديها باليد اليمنى. الثديان أيضًا صغيران ومكوّران. ولا نلاحظ هنا مبالغة في حجم الردفين أو الثديين، أما مثلث العانة وشفرَيّ الفرج فمجرد خطوط مشقوقة. تمثال المرضعة الشابة النحيلة لايفيد صراحة فكرة الخصوبة بالمعنى الذي تفيد به التماثيل الصغيرة ذات الأثداء الكبيرة والأرداف العريضة، العائدة لعصور ما قبل التاريخ في الشرق الأدنى. لم تعد المرأة مختزَلة في بضعة أجزاء من جسدها. بل صارت تصوِّر مثال الجمال الفتيّ. مثالٌ يُعنى، كما أعتقد، بصورة المرأة بما هي موضوع الرغبة والمتعة الجنسية الذكورية، لا بصورة المرأة الأم بما هي وسيلة للإنجاب. جرى إهمال قدراتها الإنجابية المباشرة لصالح جاذبيتها الجنسية، فلم تعد القدرات الإنجابية تحظى

بالأهمية التي تتمتع بها قدرة المرأة على إغواء النظرة الذكورية المتأملة، إرضاء الناظر الذكر جنسيًا.

اللوحة رقم 14
لوحة تضم نقشاً يُظهر أماً ترضع وليدها، جرسو، تللو، 2100 قبل الميلاد تقريباً.
Pierre et Maurice Chuzeville/ متحف اللوفر.

اللوحة رقم 15
لوحة بابلية من الطين تضم نقشاً نافراً يُظهِر أماً ترضع وليدها، نيبور، 1700 قبل الميلاد تقريباً. عن L. Legrain, Terracottas from Nippur, Philadelphia, PA 1930

4/4) المغوية

ربما كانت التماثيل التي يُشار إليها هنا باسم 'المغوية' قد ارتبطت في أذهان الباحثين المعاصرين بفكرة الخصوبة أكثر مما ارتبطت بها الأم المرضعة. تُصوَّر المرأة في التمثال من هذا النوع بشكلٍ مواجِه للناظر، وهي تمسك ثدييها بيديها [اللوحة رقم 16]، أو تشبك يديها تحت صدرها [اللوحة رقم 2]. وهناك نسخة أخرى للعارية المواجِهة للناظر، وفيها تشير المرأة بإحدى يديها إلى أحد ثدييها وتشير بالأخرى إلى أعضائها التناسلية، لكن هذا النوع ليس شائعًا في بلاد ما بين النهرين قدر شيوعه في المشرق، منطقة سورية ولبنان. صُنِعت معظم تلك التماثيل بدايةً في القرنين التاسع عشر والثامن عشر قبل الميلاد، واستمرت في الظهور من دون توقف لغاية أواخر الألف الأول قبل الميلاد. كان هذا النوع من التماثيل يُعد، عمومًا، تمثال الربة عشتار في 'مظهرها الخصوبي'، أو تمثال إحدى بغاياها المقدسات، وهو تفسير إشكالي ولا يسري بالطبع في كل الحالات. لكن المعنى الأيقوني لتماثيل العاريات المواجِهات للناظر ليس ما يعنينا في المقام الأول هنا. فخلف هذا الترابط الأيقوني المباشر، ما هو مثال الأنوثة الذي يوحي به تمثال من هذا النوع؟. التماثيل، عمومًا، نحيلة القوام ذات أثداء وأرداف مستديرة، لا هي بالصغيرة ولا هي ذات حجم مبالغ فيه. يُصوَّر مثلث العانة بخطوط مشقوقة مع شق عمودي في المنتصف للإشارة إلى انفراج شفرَيّ الفرج، أو يُصوَّر شعر العانة بشكل

صفوف من الخطوط المائلة المتوازية، خطوط متكسّرة متتالية، أو بصورة حلقات ملتفة لولبيًا وفي هذه الحالة لا يظهر دائمًا خط انفراج الشفرين. الشعر منسدل ويصل إلى الكتفين والجبهة مربوطة بعصابة. ويمكن أيضًا أن يكون الشعر مجدولاً بضفائر عديدة ثخينة بشكل حلقات تصل إلى الكتفين وتحيط بالوجه الفتيّ المدور. وهنا يبدو إضفاء المثالية على الشكل الأنثوي وكأنه يحل محل النسخات الأقدم، ذات الشكل التخطيطي أو المختزَل، التي كانت شائعة في أور، العصر الثالث (القرن الواحد والعشرين قبل الميلاد) عندما كان يجري تأكيد الأعضاء الجنسية عن طريق المبالغة في حجمها بالمقارنة مع نِسَب الجسد [اللوحة رقم 17]. ظلت الأعضاء التناسلية والأثداء تمثل الجوانب الأبرز في الشكل الأنثوي في مرحلة التغيير التي حصلت خلال الفترة بين القرن العشرين والقرن التاسع عشر قبل الميلاد، لكن تأكيد تلك الأعضاء كان يجري إبرازه عبر الوضعية أو حركة التمثال وليس عبر المبالغة في أحجام أجزاء معينة من الجسد واختزال أجزاء أخرى. إظهارُ الجسد مواجهةً وحركةُ الإشارة إلى الثديين والأعضاء التناسلية المصوَّرة بوضوح توجِّه تركيز الناظر إلى تلك السمات الجنسية. ويبدو أن الهدف الرئيس لتلك التماثيل عرض السمات الجنسية بأسلوب يُظهرها وكأنها تقول 'اشتهني'. هذه المقاربة تُصوِّر تمثّل العاريات بصورةِ موضوع للتأمل والإعجاب، تؤكد الإغواء الجنسي، كما في تماثيل الأم المرضعة، لكن العارية هنا تُعرَض للناظر كمصدر للإغواء، وفي العديد من التمثلات، هي تبدو مغرية فعلاً.

اللوحة رقم 16

تمثال من العاج يُظهِر الأسلوب السوري، القرن الثامن قبل الميلاد. نمرود، زينب البحراني.

اللوحة رقم 17

تمثال صغير من الطين، نيبور، 2100 قبل الميلاد تقريباً. عن L. Legrain, Terracottas from Nippur, Philadelphia, PA 1930 **الشكل 21.**

المرأة المغرية، إذًا، تغوي الناظر. جسدها معروض على نحو مثير وهي ترفع ثدييها بيديها أو تشير إليهما وإلى أعضائها التناسلية لتلفت نظره. توصف تلك الحركات في

الدراسات البحثية بأنها 'ترمز للخصوبة' بمعنى أن الثدي مصدر الغذاء للرضيع كما أن مثلث العانة مصدر إنتاج الذرية[12]. لكن، رغم أنه لا يمكن القول إن تلك الحركات لا علاقة لها بالخصوبة، فإنني أعتقد أنها تؤكد على نحو مباشر الجوانب الإيروتيكية في جسد المرأة. ثمة فئة أخرى من القطع الآتية من بلاد ما بين النهرين تعبّر بوضوح أكثر جلاء عن إيروتيكية تلك الحركات. فغالبًا ما نشاهد على نماذج الأسرّة الطينية تصاوير تمثل أزواجًا في وضع جماع أو امرأة عارية تواجه الناظر مستلقية على السرير (اللوحة رقم 18). أحيانًا يكون الرجل والمرأة متعانقين في حين تقدم المرأة ثديها بيدها إلى الرجل الذي يبدو عضوه بوضع انتصاب. وما من شك بأن الإثارة الجنسية متضمَّنة في مشهد كهذا (U. Winter 1983: fig. 360). أحيانًا أخرى نشاهد امرأة عارية مستلقية على السرير مواجِهة للناظر وهي ترفع ثدييها بيديها وتُبقي ذراعيها إلى جانبيها، أو تشبك يديها أمام جسدها (U. Winter 1983: fig. 362). ولا بد أن هذه النسخة الأخيرة، التي تصوّر امرأة بوضع ساكن مستسلم، كانت تحمل إيحاءات جنسية للناظر البابلي. تبدو الأعضاء الأنثوية في كل أنواع مشاهد السرير مصوّرة بعناية. بل إننا نشاهد في بعض النسخ مثلث عانة مرسوم بالتفصيل يغطي سطح السرير بكامله. وبذلك كان مثلث العانة يُوَظَّف أحيانًا ليكون كناية، أي أن الأعضاء التناسلية للمرأة العارية كانت تحل محل جسدها كلّه.

اللوحة رقم 18

سرير يضم رجلاً وامرأة متعانقان ، مصنوع من الطين، المنطقة غير معروفة، 2000–1700 قبل الميلاد. Pierre et Maurice Chuzeville/ متحف اللوفر.

قد يقول قائل: إن تلك التماثيل والتصاوير كان المقصود بها الرمز إلى الجسد الأنثوي بما هو أيقونة المرأة التي تتمتع بالخصوبة، لكن في هذه الحالة، كما في الحالة السابقة، تحمل الصورة طابعًا جنسيًا طاغيًا. فالإمكانيات الجسدية في تمثلات العري هذه لا توحي بالحمل والإرضاع، بل تَعِدُ بالمتعة الإيروتيكية. ويمكن عد تأكيد تصوير الفرج مؤشرًا على تلك المتعة الجنسية، كما أن تصوير الجسد الأنثوي إنما هو تصوير لموضوعِ رغبةِ النظرة المتأملة للذكر. ويمكن القول إن التجاهل الحالي للفرج في المناقشات الأكاديمية للتصاوير البصرية هو نتيجة قراءتنا المعاصرة لتلك التصاوير. بل بلغ الطيش بأحد

الباحثين حد القول إن مثلث العانة في تصاوير الأنثى ما هو إلا سروال بيكيني من القماش. في حالات أخرى، لا يأتي مؤرخو الفن عادة على ذكْر منطقة العانة الأنثوية الموجودة في التصاوير. ويمكن اعتبار هذا التفادي للموضوع إرث المحرَّم اليهودي-المسيحي، لأن مواقف سكان ما بين النهرين كانت، في واقع الأمر، مختلفة تمامًا عن المواقف الغربية المعاصرة. والواقع أن التركيز، في معظم تمثلات العاريات في الشرق الأدنى، كان ينصبّ على الفرج لا على الثديين، وذلك في ما يتعلق بالحجم وبالتفاصيل المنحوتة. أما في الثقافة الغربية المعاصرة، فقد أدى ارتباط الثديين بالإرضاع إلى منحهما مرئية (visibility) أكبر، وقد أثَّر ذلك الموقف في نظرتنا إلى عاريات الشرق الأدنى.

كان رأي بعض مؤرخي الفن الإغريقيين، لبعض الوقت، أن أنموذج الأنثى المواجِهة ذاك كان مستوحى من تماثيل الإناث العاريات، التي شاعت لفترة قصيرة وبمناسبات متباعدة في بلاد الإغريق خلال مرحلة التأثر بالشرق[13]. خلال المرحلة المذكورة، وصَلَ فنُّ الأيقنة الخاص بالشرق الأدنى إلى بلاد الإغريق بصورةِ قطع عديدة صغيرة الحجم، لكن ما يهمنا هنا هو أن التصاوير من نوع التماثيل العارية المصنوعة من العاج التي تعود إلى القرن الثامن، والآتية من مقبرة (Kerameikos) في أثينا، كانت قد عدَّلت أيقونية الشرق الأدنى لكي لا تتعارض مع المحرّمات الإغريقية. والملاحظ هنا أن تماثيل الشرق الأدنى الأصلية [انظر اللوحة رقم 16]، التي كان الحرفيون الإغريق قد شاهدوها وقلَّدوها، كانت تصوِّر شكلاً أنثويًا ذا خطوط أكثر استدارة وانحناء من النسخة الإغريقية التي تميزت بالزوايا وبالأشكال الهندسية[14]. فكما في تمثال أفروديت كنيدُس، اختار الفنانُ الإغريقي تجاهُلَ أحد التفاصيل لدى اقتباسه من تصاوير الشرق الأدنى. فوضعية العارية المواجِهة شرقية، شأنها شأن تسريحة الشعر والتاج الأسطواني المرتفع (polos) الذي يرتديه التمثال الأثيني، لكن الفنان الإغريقي لم يأخذ بالتصوير المفصَّل والمتأنّي للأعضاء التناسلية، الموجود في التماثيل العاجية السورية والفينيقية. يبدو، بالتالي، أن المحرّمات الموثّقة في الفترة الكلاسيكية، كانت، على الأغلب، قد ترسّخت في القرن الثامن قبل الميلاد.

لا توجد أي تمثلات بصرية لعاريات من بلاد ما بين النهرين تتضمن إشارة إلى محرّم ما يتعلق بأعضاء جسدية معينة، أو تصوّر امرأة تحاول إخفاء عريها عن الناظر. وإذاً

كان الخجل مرتبطًا، بطريقة ما، بالجسد الأنثوي العاري، فإنه لم يجر التعبير عن ذلك بصريًا. تؤيد هذا الرأي المروياتُ النصية، التي لم تؤخذ حتى الآن في الاعتبار، لدى تفسير تلك التمثلات. ويمكن إيضاح المواقف المماثلة في المدونات النصية والبصرية من خلال بضعة أمثلة من المدونات الأدبية العديدة التي وصلتنا من العصور القديمة.

لا تربط كلُّ الثقافات ربطًا مباشرًا بين الأعضاء التناسلية والثديين من جهة والجنسانية من جهة ثانية، كما نفعل حاليًا، هذا ما أثبتته كرولَيْن ووكر-بينُم (Caroline Walker-Bynum). في الفكر القروسطي، على سبيل المثال، كانت تلك الأجزاء من الجسد تُربَط بالطعام وبالإرضاع، بالخصوبة وبالبِلى (Bynum 1991:79-17). في المقابل، نجد في النصوص القديمة في بلاد ما بين النهرين تأكيدًا معادلة الجسد بالجنسانية، لا بالخصوبة التي يجري إبرازها عادة. فالنصوص الأدبية تؤكّد إيروتيكية الجسد الأنثوي، ويمثِّل الفرج نقطة التركيز في الشعر الإيروتيكي. ولا نلمس في الأوصاف الأدبية للجماع الجنسي، الآتية من بلاد ما بين النهرين، تفضيلاً للعضو الذكري على الفرج (Cooper 1997). أضف إلى ذلك، ليس ثمة تحريم لاستعمال كلمة فرج في أيٍّ من الأجناس الأدبية المنتمية لبلاد ما بين النهرين، ولا توجد أية تعبيرات ازدرائية أو مخفّفة ترتبط بالفرج، مثلما كان عليه الأمر في بلاد الإغريق في العصر الكلاسيكي.

كما نجد أن للتأكيد على الفرج بوصفه موطن المتعة الجنسية ومنبعها، لا بوصفه مصدر الذرية، له ما يقابله في الأدب المعاصر لتلك الفترة من العصور القديمة في بلاد ما بين النهرين. فالنصوص المكتوبة باللغتين الأكادية والسومرية تشير باستمرار إلى الفرج بأنه جزء من جسد المرأة جذّاب للنظر ومغوٍ جنسيًا. كما تُنسَب الصفات نفسها إلى شعر العانة الأنثوي، ويُشار دائمًا إلى العري الأنثوي كمصدر للإغراء والغواية بل إنه لا يقاوَم[15].

كانت اللغة الأكادية تضم خمس كلمات على الأقل للتعبير عن الأعضاء التناسلية الأنثوية، ترتبط جميعها بالجاذبية أو بالسحر، وكانت هناك إلاهتان سومريتان للفرج وحده (Jacobsen 1987a: 157; Holma 1911: 95-110). وكما في التصاوير البصرية، نلاحظ في الأدب الإيروتيكي الآتي من بلاد ما بين النهرين تأكيد الفرج أكثر من الثديين[16] (B. Foster 1993: 590):

يقترب منها أحدهم
المدينة قائمة على المتعة!
'تعالي، أشبعي رغبتي'
المدينة قائمة على المتعة!
ثم يقترب منها آخر
المدينة قائمة على المتعة!
'تعالي دعيني ألمس فرجك'
المدينة قائمة على المتعة!
'لأنني قادر على إشباع رغبتك'
المدينة قائمة على المتعة!
'اجمعوا كل شباب المدينة'
المدينة قائمة على المتعة!
'ولنذهب إلى فيء الجدار!'
المدينة قائمة على المتعة!
سبعة عند خصرها وسبعة عند عانتها
المدينة قائمة على المتعة!
ستون ومن ثم ستون أشبعوا رغباتهم
بالدور فوق جسدها العاري
المدينة قائمة على المتعة!
كَلَّ الشبان، ولم تكلّ عشتار
المدينة قائمة على المتعة!
'تابعوا يا رفاق، من أجل
فرجي الجميل!'
المدينة قائمة على المتعة!
ومثلما كانت رغبة الفتاة
المدينة قائمة على المتعة!
اهتم الشباب، وحققوا لها ما تريد
المدينة قائمة على المتعة

كما نجد تطابقًا مع تزيين الجسد الأنثوي بالحلي كونها وسيلة للإغراء الإيروتيكي في النصوص التي تصف المرأة وهي تهيئ نفسها للعريس ولسرير الزفاف بالاستحمام وبوضع الحلي. وتُعد تلك الزينة جزءًا من سحر الإغواء:

تُدَلّي تاشميتو حلية ذهبية في حضن نابو،
'يا سيدي، ألبسني هذا القرط،
لكي أُمَتِّعك في الحديقة،
نابو، يا حبيبي، ألبسني القرط،
لكي أُسْعِدَك في [ ]'[17].

ويُعد تأكيد الإغواء الجنسي الأنثوي، وربط العري أو الجسد المزدان بالحلي، به، من الخصائص المميِّزة لثقافة ما بين النهرين. في الأدب الأكادي والأدب السومري، يُعتبَر الإغواء والإغراء أكثر الصفات المرغوبة في المرأة، شأنها شأن الفحولة بالنسبة للرجل، ونلاحظ في السطور التالية المأخوذة من تعويذة ضد الساحرات وجود تطابق بين

الصِفَتَيْن:

الساحرة، هي من تجوب شوارع المدينة،
تقتحم البيوت،
تجوس الأزقة،
تتوارى في الساحة،
لا تكف عن الدوران إلى الأمام وإلى ا لخلف،
تقف في الشارع وتستدير عائدة على الرصيف،
تعترض سبيل المارة في الساحة،
سلبت الشاب فحولته،
سلبت الشابة الجميلة جاذبيتها[18].

وفي ملحمة غلغامش، نلاحظ الارتباط الواضح بين الإغواء أو الجاذبية والجسد الأنثوي العاري، حين تتكشف مفاتن البغي بعد أن تعرّي صدرها وتباعد ساقيها.

يمكن أيضًا فَهْم الوضع المواجِه للناظر لتصاوير العري الأنثوي بوصفه إشارة إلى الإغواء الإيروتيكي لتلك الشخوص. ففي هذه الوضعية يجري تأكيد الإغراء والمُتاحية. والواقع أن استخدام هذه الوضعية قد تنامى في الفن الحديث لتصوير المرأة المغوية، كما في مشاهد إغواء القديس أنطوني، بريشة تشارلز دولمان (Charles Dollman) أو بول سيزان (Paul Cézanne)، كما تُستخدَم حاليًا في المواد البورنوغرافية. يؤدي عزلُ تلك العاريات، إما كشكلٍ وحيد مواجِه للناظر على لوحة مستطيلة أو ضمن السياق السردي لمشهدٍ ما، مهمةَ تأكيد هذه المتاحية السلبية، كما يبدد المخاوف من أي خطر محتمل، وذلك عبر هيمنة منظور المشاهِد.

لا تتواجد صورة الأم المرضعة ولا صورة المرأة المغوية، إطلاقًا، في موقع سردي. وحتى عندما توضع صورة المرأة المغوية وسط مشهد سردي، كما في نقوش الأختام الأسطوانية، نجد أنها تُصَوَّر عليى نحو مواجِه للناظر وسط شخوصٍ أخرى، ذكور وإناث، تتجلى بوضوح وهي تتفاعل مع بعضها بعضًا دون إشراكها في هذا التفاعل [اللوحة رقم 32]. أحيانًا قد نرى العارية أصغر حجمًا، نصف حجم الشخوص المحيطة بها تقريبًا، أو نراها واقفة فوق قاعدة كما لو أنها كانت تمثالاً. وهنا أيضًا ينبغي فهم تلك التصاوير الأنثوية العارية بوصفها مؤشرًا أو رمزًا للجنسانية. هي مِثال

إيروتيكي تستثير نظرة إيروتيكية متأملة من الذكر. الوضع المواجِه الذي تظهر به تلك التصاوير، في رسوم الأختام وفي التماثيل، إضافة إلى حركة رفع الثديين وعرضهما، أو الإشارة إليهما وإلى الأعضاء التناسلية، تسمح لها بمواجهة الناظر وبالتالي عرض نفسها عليه مباشرة.

تظهر كل التصاوير التي تحدثنا عنها بشكلِ تماثيل صغيرة أو لوحات، أو في نقوش الأختام. أي أنها جميعًا 'فنونًا ثانوية' مقارنةً 'بالفن الرفيع'، وبالتالي يغلب أن يُصرَف عنها النظر باعتبارها لا تتمتَّع بأي أهمية فنية. لكن تلك الفنون الثانوية كانت تعكس نسخًا ضخمة بمقاييس أكبر لنفس التماثيل[19]. وهناك تمثال من الرخام لامرأة عارية بالحجم الطبيعي لا يزال موجودًا حتى الآن [اللوحة رقم 19]. يصوّر التمثال جسد امرأة شابة، وهو يفتقر للرأس ولجزء من الذراعين ولأسفل الساقين. الثديان صغيران ومكوران لكن حالةَ التمثال لا تسمح بمعرفة ما إذا كانت الحلمتان قد صُوِّرتا على نحو نافر. مثلث العانة محفور بعناية من دون بروز وتغطيه صفوف من اللفات 'الحلزونية'. كانت الأدبيات الخاصة بدراسة هذا التمثال تتجاهل دائمًا التفصيل الأخير، بل إن منطقة العانة لم تكن تُمثَّل إطلاقًا في الرسوم التخطيطية للتمثال[20]. يحمل التمثال كتابة مسمارية على ظهر الكتف الأيمن ما يجعل تاريخه يعود إلى عهد الملك الآشوري أشور-بل-كالا (1056-1073 ق م)، وهذه الكتابة مهمة لأنها تبيّن الغرض من التمثال:

> [ملْكيّة] قصر أشور-بل-[كالا، ملك الكون، الملك الجبار، مَلِك آ]شور ابن تغلات-بلاصر،(أنا) ملك [الكون]، [ملك أشور، الملك] الجبار، ابن أشور-ريسا-إيسي (أنا) (الذي كان) أيضًا ملك الكون، [الملك الجبار، ملك] أشور: صنعت تلك التماثيل في المقاطعات والمدن ومواقع الحاميات العسكرية من أجل دغدغة الأحاسيس. وكل من يمحو كتابتي ويمحو اسمي: سوف تبتليه سيبيتي المقدسة، آلهة الغرب، بلدغة أفعى[21].

كتابة أشور-بل-كالا تبيّن بوضوح أن المتعة الإيروتيكية غرض التمثال. يشبه هذا التمثال التصاوير التي سبق وأن تحدثنا عنها من حيث وضعيته المواجِهة للناظر وتصويره للنسب الجسدية الأنثوية وتفاصيل مثلث العانة. كلُّ تلك التصاوير تمثّل الجسدَ الأنثوي بوصفه مثال الجنسانية وموضوع متعة لنظرة الذكر المتأملة، وتشرح

الكتابةُ الموجودة على تمثال العارية بالحجم الطبيعي هذا الموقف من الشكل الأنثوي شرحًا وافيًا.

توحي الأدلة النصية الآتية من بلاد ما بين النهرين، أيضًا، شأنها شأن التصاوير البصرية، بأن جسد المرأة كان مرتبطًا بالإغواء الإيروتيكي، وبأن تلك الجنسانية لم تكن تُعتبَر وظيفية من حيث الأساس، أي من أجل إنجاب الذرية، بل كانت مصدرًا للمتعة الجسدية الذكورية. ليس المدلول المتضمَّن هنا هو أن مجتمع ما بين النهرين القديم كان مجتمعًا مثاليًا يرى في المرأة قيمة معادِلة لقيمة الرجل، بل إن هذه الثقافة البطركية كانت ترى في الإغواء الإيروتيكي، لا في الإنجاب، الجانب الأكثر قيمة في الأنوثة. في التصاوير الأدبية والبصرية الآتية من بلاد ما بين النهرين، كان الفرج، الذي طالما أُبرِز على نحو لافت بوصفه رمزًا للتباين، هو الذي حدَّد الأنوثة بوصفها مختلفة عن الرجل، وكان بمثابة مؤشر للأنوثة. وهكذا كان تمثال الجسد الأنثوي المثالي موضوعًا للرغبة، وبما هو كذلك، أصبح موقع تَبلوُر النظرة المتأملة للذكر، جسدٌ أُسبِغَت عليه قيم جمالية يجري تقديمه لتحقيق متعة الناظر الذكر.

اللوحة رقم 19
تمثال امرأة آشورية، مصنوع من الرخام، نينوى، 1056-1073 قبل الميلاد
زينب البحراني

5/4) هلنسة عشتار

> تحدى الفنُّ الإغريقي، الذي كان يرمي إلى تحقيق هدف مختلف تمامًا وهو إرضاء الذائقة الجمالية، والذي كان يستخدم أسلوبًا مختلفًا تمامًا لتحقيق هذا الهدف يتمثل باستخدام واقعية مثالية أقرب إلى الطبيعة، تحدى فن الشرق الأدنى في الغاية وفي الوسيلة[22] (E. H. Gombrich).

لا تزال الآراء الشبيهة برأي المؤرخ الفني المرموق إرنست غمبرتش (Ernst Gombrich)، المذكور أعلاه، سائدة في خطاب تاريخ الفن، وهي ليست بالنادرة في الدراسات الخاصة بالشرق الأدنى. لقد قدم الفن الإغريقي الأنموذج المعيار لتقييم كل الفنون الأخرى والحكم عليها، ولا يزال من الصعب تجاهله والتفكير خارج نطاقه.

لكن هذا ينبغي ألا يدفعنا للافتراض أن الفن الإغريقي، خلال مرحلة الاستعمار الهلنستي للشرق، قد جرى استيعابه في تمثلات الشرق الأدنى وأصبح جزءًا لا يتجزأ منها دونما تفكير أو تردد، أو أن فناني الشرق الأدنى اعتبروا الواقعية المثالية الإغريقية، بالضرورة، أقرب إلى الطبيعة أو حتى أفضل من فنّهم من الوجهة التقنية. مع ذلك، حصلت تغيرات كبيرة ذات طبيعة أسلوبية وأيقونية في القرن الرابع قبل الميلاد نتيجة دخول الهلنستية إلى الشرق. لكن انتشار الأشكال الفنية الإغريقية لم تكن بالظاهرة العشوائية. ومن المهم هنا تفحص التغيرات الحاصلة خلال تلك الفترة بمزيد من التفصيل لمعرفة المفردات البصرية الإغريقية التي جرى تقبّلها ودمجها في فن الشرق الأدنى، وما الجوانب التي ظلت غير مقبولة.

كانت تمثلات الأجساد الأنثوية العارية في بلاد ما بين النهرين متناغمة إلى حد ما خلال الألف الثانية والألف الأولى قبل الميلاد. ومع أن الأيقونات والأساليب قد يكون داخَلها بعض التنوع، فإن مثال الأنوثة في بلاد ما بين النهرين، كما يتبدّى في العري، ظل ثابتًا لم يطله تغيير. حصلت أولى التغيرات في تصاوير الأنوثة عندما دخلت الثقافة الإغريقية إلى بلاد ما بين النهرين مع غزو الإسكندر المقدوني. بدت تماثيل العاريات الهلنستية، التي جُلِبَت إلى بابل أو التي نُحِتَت هناك بعد الغزو الهلنستي، وكأنها تصوِّر موقفًا جديدًا ومختلفًا كليًا إزاء الجسد الأنثوي. وفي المدن الجديدة التي أنشأها المستوطنون الإغريق، مثل سلوقيا على نهر دجلة، بدأ نوع جديد من التصاوير الأنثوية يتسرَّب إلى بلاد ما بين النهرين.

يمكن تمييز عدة مصادر من التماثيل الأنثوية العارية في هذه الفترة. فبعض التماثيل صُنِعت في اليونان ومن ثم تم إحضارها إلى بلاد ما بين النهرين، وهناك عدد من التماثيل الطينية التي صُنِعَت محليًا في قوالب تم استيرادها من بلاد الإغريق. كما نُحِتَت بعض تماثيل العاريات محليًا من الحجر والعاج بالأسلوب الطبيعي الهلنستي المعاصِر آنذاك، وقد يكون الفنانون الهلنستيون المهاجرون هم من أنتجوها، أو قد يكون بعض الفنانين البابليين المحليين العاملين لدى مستخدِمين إغريقيين قد قلّدوا المستورَدات الهلنستية لتناسب أذواق مستخدِميهم الجدد. وسرعان ما بدأ الفنانون المحليون بدمج أفكار وأساليب من الشرق والغرب ونتج عن ذلك حصول بعض التغيرات

على صورة المؤنث في بلاد ما بين النهرين. في البداية، تبدّت 'هلنسة/ Hellenisation' التماثيل الأنثوية بجلاء في تمثلات العاريات المصوّرات بوضع مواجه للناظر. على سبيل المثال، صار تمثال العارية التي تشير إلى ثدييها، الذي كان سائدًا في الشرق الأدنى، يصوّر أحيانًا وقد استعيض عن الفرج بعضو ذكري[23]. ويشير هذا التصوير الجديد للأجساد الأنثوية التي تضم عضواً ذكريًا إلى أن الخنثى (Hermaphrodite)، وهي شخصية أسطورية ذات خصوصية إغريقية، كانت قد وصلت إلى بابل آنذاك. فقبل الفترة الهلنستية لم تكن تلك الشخصية إطلاقًا موجودة في تصاوير المخزون البصري في بلاد ما بين النهرين. ويمكن اعتبارُ تصوير عضو ذكري على تمثلات أجساد أنثوية عمليةَ إحلالِ الأعضاء التناسلية الذكورية محل الأعضاء الأنثوية بهدف تصوير نمط أيقوني محدَّد. ما السمات العميقة التي تركتها الهلنستية على تصاوير العاريات في بلاد ما بين النهرين، إضافة إلى هذه الأيقونية الجديدة؟.

كانت سلوقية على الدوام تضم طبقة من أفراد النخبة الإغريقية الذين كانوا رُعاة ورشهم الخاصة، ولربما أمكننا عزو وجود غالبية التماثيل الإغريقية الجديدة، في بداية الأمر، إلى وجود المستهلكين الإغريق. ولكن ما من شك في أن النحاتين في بلاد ما بين النهرين تبنّوا الأسلوب وتقنيات التشكيل الإغريقية في الأعمال التي صنعوها لرُعاتهم البابليين أيضًا، لأن إنتاج التصاوير البابلية التي أُدخلت عليها السمات الهلنستية استمر لوقت طويل بعد فقدان الإغريق سيطرتهم على المنطقة. وهكذا نجد أن عشتار إلهة الجنسانية، صارت أيضًا تُصوَّر بهذا الأسلوب الجديد[24]. مع ذلك، ظلت بعض الجوانب المعينة في تمثال عشتار، وبقية تماثيل العاريات البابلية ذات السمة الهلنستية، تحمل الطابع الخاص ببلاد النهرين كليًا. فالعيون المرصّعة وزخرفة الجسد بالحلي وإضافة الأذرع المتحركة، تُعتبر جميعها تقاليد بابلية ممزوجة بالأسلوب الإغريقي. وقد تكون الفكرة الأهم هنا هي أن البابليين لم يستسيغوا إطلاقًا الصورة الإغريقية للمؤنث. ويبدو أنهم أُعجبوا بالخبرات الغربية في مجال حفر الأحجار والتشكيل، وتبنّوا الأشكال الإغريقية بسرعة، لكنهم رفضوا الصورة الإغريقية عن الأنوثة. فلم يكن بالإمكان تقبّل التماثيل الأنثوية ذات الطابع الهلنستي، بسطوح أجسادها الملساء الباهتة المعالم والخالية من أي إشارة إلى الأعضاء التناسلية، إلا بعد رسم تفاصيل منطقة العانة والحلمتين. ولا تزال

آثار الصباغ بادية على العديد من تماثيل العاريات المضطجعات التي تحمل الأسلوب الإغريقي وعلى تماثيل عشتار التي تحمل السمات الهلنستية، الآتية من بابل والتي يعود تاريخها إلى الفترة الهلنستية وما بعدها [اللوحة رقم 20][25]. ظلَّ البابليون يفضِّلون أن تكون تماثيلهم الأنثوية صحيحة من الوجهة التشريحية في ما يخص تلك التفاصيل، مع أن أسلوب النحت الجديد كان يتطلب شيئًا مغايرًا.

امتزج الفن الشرقي والفن الغربي، خلال الفترة الهلنستية، وشكّلا مجالاً جديدًا بالكامل من التمثّلات الأيقونية والأسلوبية في كلٍّ من بلاد الإغريق والشرق الأدنى. على سبيل المثال، بدأ تخفيف القيود المجتمعية على النساء الإغريقيات في المدن الشرقية الجديدة ينعكس على الأيقونية الإغريقية. كما بدأت الموضوعات التي كانت تُعد سابقًا من المحرَّمات في الفن الإغريقي، مثل الإرضاع، تظهر في المخزون الفني للمستوطنين الإغريق في بلاد ما بين النهرين وفي أمكنة أخرى. مع ذلك، لم يكن بالإمكان تصوير الأم المرضع بالأسلوب الإغريقي إلا وهي مكتسية بالثياب، أما تصاوير الأمهات المرضعات العرايا فقد ظلت تُنَفَّذ بأسلوب الشرق الأدنى الصرف. وعلى نحو مماثل، لم يقتبس فنانُ ما بين النهرين الأسلوبَ الطبيعي في التشكيل، فقط. بل دخلت إلى المخزون الفني لبلاد ما بين النهرين أنماط أيقونية كالعاريات المضطجعات والكائنات الخنثوية والنساء المصوّرات وقد وضعن خمارًا وانسدلت على أجسادهن أردية منحوتة بعناية، لكن بعد تعديل تلك الأنماط الإغريقية، وغالبًا ما كانت النسخ المصنوعة حسب الأنماط المذكورة تُنفَّذ بأساليب تخطيطية خاصة بالشرق الأدنى، أو تلجأ إلى التقليد القديم الذي يستعمل أكثر من مادة. حصل تهجين واضح لا تخطئه عين للأشكال والأيقونيات، تحديدًا لأن التمثلات الفنية، شأنها شأن المؤسسات الاجتماعية والسياسية أو الممارسات الدينية، لم يكن بالإمكان قبولها بكافة جوانبها، وبالتالي لم يكن باستطاعة الإغريق ولا البابليين القيام بنسخها أو باقتباسها على نحو إجمالي. فقد جرت مقاومة، أو تعديل، العديد من جوانب الثقافة والبنى الاجتماعية الإغريقية في بلاد ما بين النهرين الهلنستية، وبالتالي، فإن دور الفنون، بوصفه عاملاً مهمًا في تعريف المجتمع لذاته، لم يستثن الفنون من نزعة المقاومة تلك.

اللوحة رقم 20

تمثال بارثي لامرأة مضطجعة، مصنوع من المرمر، سيلوسيا، 100 بعد الميلاد تقريباً.

6/4) الاستنتاجات

تُحَدِّد صورةُ الجسد الأنثوي في الشرق الأدنى، بتركيزها على، إن لم نقل مبالغتها في، إظهار الفرج، موقعَ هذا الجسد بوصفه رمزًا ومؤشرًا للجنسانية. الجسد الأنثوي هو إظهار لنظرة الذكر المتأملة، وهو يغوي هذه النظرة. تركيبةُ الأنوثة هذه، بما هي الموضوع الإغوائي للرغبة، خاصية مميِّزة لثقافة ما بين النهرين القديمة، ولم يتقبّلها الإغريق بتاتًا، رغم اقتباس أيقونية تماثيل العاريات الخاصة بالشرق الأدنى، مباشرة، لتطبيقها على التماثيل الإغريقية. وعلى نحو مماثل، رفض فنانو ما بين النهرين الذين اقتبسوا الأساليب وتقنيات النحت الإغريقية تحت تأثير الاستعمار الهلنستي، الرؤيةَ الإغريقية للمؤنث. فللإغريق كانت العارية تمثّل أحد أعراض قلق تلك الثقافة وازدواجيتها إزاء الجسد الأنثوي. إن التفسير التقليدي الذي يجعل من تماثيل العاريات في الشرق الأدنى موضوعات فتشية خاصة بالخصوبة، ومن تماثيل العاريات الإغريقيات فنًا رفيعًا، إنما يساعد في تأكيد تركيبة تباين ثقافي خُصِّص فيه الغرب بالمجال الجمالي. والواقع أن كلاً من الثقافتين الإغريقية وتلك الخاصة ببلاد ما بين النهرين أسبغتا قيمًا جمالية على الجسد الأنثوي العاري لجعله قابلاً للتقديم في مجال الفن، لكن الثقافة الإغريقية حققت ذلك الهدف عن طريق تجاهل الأعضاء التناسلية وإظهارِ شكل محتشم لا يمثّل أي تهديد، في حين ركزت ثقافة ما بين النهرين على الجنسانية المثيرة بوصفها جوهر الأنوثة، وبالغت في إظهار الأعضاء التناسلية بما هي رمز للتباين. كانت أيديولوجية النوع في كلا الثقافتين خاضعة لاحتياجات المصلحة الذكورية، لكن تلك المصلحة لم تكن، بالضرورة، هي نفسها في الثقافتين. ورغم أن كلا الرؤيتين للأنوثة كانتا نتاج فنانين ذكور يخدمون ثقافة ذكورية، فقد كانت كلٌّ منهما بنية فعّالة ضمن مجتمعها الخاص، ولم يكن بالإمكان استبدالها ضمن التوجّه الرامي لتبنّي الصفات المميزة الأخرى للمدنية الأخرى.

بالنظر إلى أن بلاد الإغريق في العصر الكلاسيكي تشكِّل أساسَ التقليد الإنساني

الليبرالي الغربي، فإن أي رأي نقدي لا يمجد ذلك المجتمع لا يزال يُعد رأيًا مدمِّرًا، لكن تمجيد بلاد الإغريق الكلاسيكية بوصفها أصل المدنية الغربية، لا سيما في مجالات من نوع تاريخ الفن، كان يتطلّب اختزال الثقافات المتعددة إلى مجرّد مُغايِر يخدم أغراض المقارنة، شيء مبهم لا يُفهم منه سوى أنه 'مختلف عن الإغريق'. في هذا الفصل، قمت أنا أيضًا بوضع الشرق إلى جانب الغرب بغرض المقارنة، وقد فعلتُ ذلك عمدًا لأنني أعتقد أن التمجيد الخالي من أي انتقاد لتعددية التقاليد الثقافية المتنوعة أمر غير ممكن في عصرنا الحالي. وبما أن فنون الشرق قد جرت صياغتها وتشكيلها سلفًا بوصفها 'غير غربية'، أو بوصفها شرقية (Oriental)، فإن أي محاولة لدراسة فن الشرق الأدنى وقيمه الجمالية من دون مجابهة هذه التركيبة الصارمة، تبدو محدودة. لقد تحوّلت كل الكتابات الأركيولوجية وتلك الخاصة بتاريخ الفن إلى إشكاليات بفعل المسائل الخاصة بوضع تراتبيات ثقافية، ولم يعد الآن بالإمكان فصلها فصلاً دقيقًا عن الخطاب الكولونيالي، لا سيما وأن الصادرات الثقافية التقليدية للإمبراطوريات الغربية اعتمدت جميعها اعتمادًا كبيرًا على مفهوم المثل الأعلى الكلاسيكي (the classical ideal) لتأسيس التفوق الثقافي وشرعنته. وقد جرى في الكتابات البحثية التقليدية إما إنكار الاختلاف العرقي والثقافي أو عرضه على نحو يؤكده، شأنه شأن التباين الجنسي للقدماء، وتشكُّل الفتشية ذاتها. وما لم نتقصى أساليب التباين وتركُّز (fixation) الرغبة ووضع التراتبيات الثقافية، التي لا تزال طليقة العنان ضمن هذا الخطاب الصارم، فإن فنون الشرق الأدنى، وفنون التقاليد الأخرى غير الغربية، ستظل تمثّل الموضوع الفتشي للبرابرة القابعين عند البوابات.

هوامش 4) ذلك الموضوع المبهم للرغبة

1 H. Cixous, 'Laugh of the Medusa', first published 1978 and quoted in Spivak (1988: 146).

2 W.R. Paton (1916) The Greek Anthology (New York: Heinemann), book 16.162.

3 This view is expressed by Bonfante (1989, 1993); Stewart (1990: 105–106). General art history textbooks also make this emphasis. See H. Gardener (1991) Art through the Ages, 9th edn (New York: Harcourt Brace), p. 135; contemporary investigations of the nude in the history of art usually assume that this is common knowledge, see, for example, Gill Saunders (1989) The Nude: A New Perspective (London: Herbert Press), p. 9; M. Perniola (1989) 'Between Clothing and Nudity', in M. Feher et al. (eds) Zone: Fragments for a History of the Human Body, part 2 (New York: Urzone) pp. 237–265.

4 See, for example, Sir John Boardman (1978) Greek Sculpture: The Archaic Period (New York: Thames and Hudson), p. 66, where he states outright, 'We shall better appreciate the quality of their achievement when it is measured against the record of sculpture in the Near East and Egypt'.

5 See, for example, Kobena Mercer (1993) 'Reading Racial Fetishism: The Photographsof Robert Mapplethorpe', in E. Apter and W. Pietz (eds) Fetishism as Cultural Discourse (Ithaca, NY: Cornell University Press), pp. 307–329, and for the concept of reading racial stereotype in terms of fetishism see H.K. Bhabha, 'The Other Question: Stereotype, Discrimination, and the Discourse of Colonialism', in The Location of Culture (Bhaba 1994: 66–84).

6) طُبِّق هذا التمايز على نحو خاص على مفهوم العري الذكوري في العصور القديمة لكنه أصبح ساريًا في ما يخص 'العري الكلاسيكي' في خطاب تاريخ الفن. للاطلاع على المسألة المعقدة الخاصة بتمجيد العري الذكوري في بلاد الإغريق في العصر الكلاسيكي بوصفه رمزًا لدولة المدينة، انظر (Bonfante (1989) and Stewart (1990: 105–106, 109–110, 311–331).)

7) يناقش جون بوردمان (John Boardman 1978: 20) سبب عدم تطبيق مبادىء النسب المصرية على تماثيل Kouroi الإغريقية وذلك في كتاب Greek Sculpture.

8) رغم تشكيك البعض بدقة هذه القصة، فإن مجرد روايتها هي إشارة إلى الطريقة التي كان يُنظَر بها إلى تمثال كنيدُس في العصور القديمة.

9 W. Neumer-Pfau (1982) Studien zur Ikonographie und gesellschaftlichen Funktion hellenistischer Aphrodite-Statuen (Bonn: R. Habalt), p. 56; S. Pomeroy

(1990) Women in Hellenistic Egypt from Alexander to Cleopatra (Detroit, MI: Schocken), p. 32.

10 See, for example, the otherwise insightful essay by Nanette Salomen, 'The Venus Pudica: Uncovering Art History's "Hidden Agendas" and Pernicious Pedigrees', in G. Pollock (1996: 69–87) which focuses on the stance and gesture of this Aphrodite type, and it influence on later representations of feminity in the Western art historical canon.

11 Neumer-Pfau (1982), op. cit., p. 108.

12 For an example of such a statement see A. Invernizzi (1970–1971) 'Problemi di coroplastica tardo-Mesopotamica', Mesopotamia 5(6): 325–389, especially pp. 342 ff.

13 Among them: J.N. Coldstream (1977) Geometric Greece (New York: St Martin's Press), pp. 130–132; Robertson (1975: 44, 58–9); Bonfante (1989: 562).

14 John Boardman (1978) Pre-Classical: From Crete to Archaic Greece (Harmondsworth: Penguin), p. 81, fig. 43. Boardman states here: 'The eastern figures are plump and rather gross to our eye, parading their sexual prowess'.

15 See, for example, Jacobsen (1987a: 171 ff.); B. Foster (1993: 496–497).

16 See also Jacobsen (1987a: 85–98); B. Foster (1993: 56–57, 141, 898).

17) تمضي الأغنية لتصف تزيين الجسد بقطع أخرى من الحلي تمهيدًا للجِماع (H. Foster 1993: 902). See also Jacobsen (1987a: 16 ff.).

18 B. Foster (1993: 882, see also 65 f., 92 f., 496 f.).

19) على أساس هذا التسريحة المتميزة، تعرَّف فيلكس بلوتشر على رأس طيني عادي بالحجم الطبيعي أو أصغر قليلاً، بأنه ينتمي إلى تمثال عارية من نفس نوع التماثيل التي ناقشناها، ما يشير إلى وجود تماثيل عاريات بمقياس كبير (Blocher 1987: 215).

20 See, for example, Urs Winter (1983, fig. 149).

21 Grayson (1991, vol. 2, 108: AO 89.9).

الكلمة التي ترجمها غريسن 'دغدغة' هي (siahu) الأكادية التي يُفضَّل ترجمتها 'الإغواء الإيروتيكي' لأنها تحمل إيحاءات جنسية واضحة. (See CAD, vol. 16, pp. 64–65).

22 E.H. Gombrich, Art and Illusion, quoted by M. Colledge (1977) Parthian Art (Ithaca, NY: Cornell University Press), p. 137.

23 A. Invernizzi et al. (1985) The Land between Two Rivers (Torino: Il Quadrante), nos. 155 and 158 are two examples of this phenomenon.

24 A. Caubet and M. Bernus-Taylor (1991) The Louvre: Near Eastern Antiquities

(Paris), plate 33, AO 20127.

25 Invernizzi et al. (1985), op. cit., no. 234; Van Ingen (1939, plate LXXXVIII, fig. 641–642; plate LXXXIX, fig. 653; plate XC, fig. 654–656).

5) كاهنة وأميرة:
الرعاية وفن البورتريه والهوية

خلال النصف الثاني من الألف الثالثة قبل الميلاد جرى نحت عدد غير مسبوق من التماثيل الأنثوية التي نصبت في المسارح الدائرية في جنوبي ما بين النهرين. وتختلف هذه التماثيل عن تصاوير النساء في الفن السردي ذي البعدين، سواء أكان سياسيًا أو دينيًا، كما تختلف أيضًا عن تصاوير الإلاهات والكائنات الأنثوية الخارقة للطبيعة والمعروفة أساسًا في فنون النقش. ما يميز هذه التماثيل، في المقام الأول، لا يتعلق بالوسط الذي نُصبت فيه، أي في المسرح الدائري، بل بوظيفتها: فهي تماثيل نساء تاريخيات حقيقيات، عشن في العصور القديمة وجرى تمثيلهن في تلك التصاوير. وبما أن هذه التماثيل هي تصاوير لأفراد، فإن هذا يضعها في خانة جنس من أجناس النحت يُصنَّف بمصطلحات تاريخ الفن تحت فئة فن البورتريه (portraiture). لكن استعمال هذا المصطلح الوصفي (بورتريه/ portrait) يستدعي إلى الذهن فورًا عددًا من الشواغل المتعلقة بالدلالات. فمصطلح فن البورتريه يتحول إلى مصطلح إشكالي لدى تطبيقه على تمثّلات الأفراد في بلاد ما بين النهرين، بما أن الاستعمال المعاصر لمصطلح بورتريه يشير ضمنًا إلى التمثيل من خلال الشبه الخارجي.

يُعد الشبهُ المُحاكي المعيارَ الأول في فن البورتريه، حسب التقسيم الغربي القياسي للأجناس الفنية. وقد نجم عن هذا التعريف جدلٌ في أوساط مؤرخي الفن حول ما إذا كان من المناسب تصنيف تصاوير الأفراد الآتية من بلاد ما بين النهرين في خانة البورتريه. وما من شك في أن من السهل تبيان أنه حتى في التقليد الغربي لنحت البورتريه، ثمة عوامل أخرى في الميزان إلى جانب الرغبة بإظهار شبه مادي خارجي. في حالة لوحات عصر النهضة، التي رُسمت خلال فترة من تاريخ الفنون البصرية الغربية اعتمدت أساسًا على مفاهيم الشبه الطبيعي، كانت البورتريه تُستَخدم على نحو واعٍ لإيصال أمور من نوع المكانة الاجتماعية والمهنة وسلسلة النسب، إلى جانب جوانب أخرى خفية من شخصية الأنموذج مثل الخصال الفردية والفضائل التي كان يُفترض

أن تتجلى في قسمات الوجه. لذلك، واعتبارًا من عصر جورجيو فاساري (Giorgio Vasari)، الباحث الفني الذي عاش في القرن السادس عشر، ساد تقليد في دراسة فن البورتريه وهي النظر إلى الصورة بوصفها مؤشرًا على الخصال الفردية للشخص الذي تمثله الصورة. وقد جرى تطبيق الفهم الدارج لتعبير 'فن البورتريه'، والمُشتَق أساسًا من ممارسات عصر النهضة الإيطالي ومعتقداته، على تمثلات الأفراد عمومًا، وذلك من أشخاص غير مدركين للموقع التاريخي المحدد الذي تطوّر فيه ذلك التعبير. وهكذا ساد مفهوم عن 'البورتريه' كان قد تطوّر في سياق الاحتياجات الاجتماعية والاقتصادية لأوربة المعاصرة في بداياتها، وتضمّن أمور مثل ترسيخ المكانة الاجتماعية للهويات الناشئة في صفوف طبقة التجار، واستخدام صور النساء في سوق الزواج. لكن فن البورتريه، حتى في التقليد الغربي، كانت له متطلبات تختلف باختلاف الزمان والمكان، كما أن معايير قياس قرْب الشبه من الشخص كانت تتفاوت أيضًا. وهنا يكفي أن نذكر مثال العصور الرومانية القديمة وتقليدها البرادغمي بتصوير وجوه عادية متصلة بأجساد ذات نسب مثالية تبدو وكأنها حصيلة إنتاج بالجملة. فبالنسبة للرومان، كانت ضرورة الالتزام بالشبه تقتصر على الوجه، ولكن حتى هذه النزعة بإيثار العادي لم تكن ثابتة بل تغيّرت بتغيّر المكانة الاجتماعية للشخص الذي يجري تصويره أو بتغيّر الأنماط أو التوجهات الأسلوبية الأكثر شكلانية. ورغم أن مؤرخي فنون العصور القديمة ربما كانوا يعون تمامًا السياق الاجتماعي-السياسي لهذا المفهوم لمصطلح 'فن البورتريه'، فإن الأركيولوجيين العاملين في مجال الفنون البصرية، غالبًا ما يعتبرون 'بورتريه' مصطلحًا عامًا خاليًا من الإشكالية يدلّ على الشبه الخارجي. لكن العلاقة بين الصورة والهوية مزيج معقد من متطلبات الوظيفة وتقديم الذات والنظرة المتأملة، التي تتقاطع مع أمور من نوع المكانة الاجتماعية والنوع، وأحيانًا الإثنية.

سوف أناقش في هذا الفصل فكرة مفادها أن تصاوير بلاد ما بين النهرين، التي تمثل أفرادًا تاريخيين هي، فعلاً، 'بورتريهات' لأنها تمثّل شخصًا في صورة. وسوف أستخدم هذا المصطلح لأن معيار الشبه الخارجي محيّر لدرجة أنه لا يمكن أن يُستخدَم لقياس ما يشكّل 'فن البورتريه' الصحيح. يرتبط البورتريه الآتي من بلاد ما بين النهرين، فعليًا، بالشخص الذي يمثّله بأساليب أكثر دقة من التقليد اللاحق الذي يعتمد على الشبه

الخارجي أو على قرب الشبه الذي نعرفه حاليًا. إذا كانت كل أشكال فن البورتريه هي صورة منفّذة عبر الوساطة، فإن التخطيط أو نَسْب الصفات المثالية أو الواقعية تعتمد جميعها، وبكل بساطة، على مقياس ذاتي للرؤية. وهنا تبرز أسئلة عديدة تتعلق، تحديدًا، بتصاوير ما بين النهرين التي يمكن تصنيفها تحت بند البورتريه الأنثوية. هل كان الوضع الاجتماعي-الاقتصادي، آنذاك، الذي كانت فيه المرأة تكلِّف آخرين بصنع تصاوير، فريدًا في تاريخ ما بين النهرين مكَّن المرأة ذات السلطة بالقيام بدور راعيةٍ للفنون؟. ولماذا جرى التكليف بصنع تلك التصاوير في الأساس؟. هل تمثّل تلك التصاوير بورتريه المانحة الأنثى؟. وأخيرًا، كيف تتجلّى في الصورة فكرةُ قيام امرأة بالتكليف بصنعها؟

1/5) الرعاية والإبداع والنفوذ

جرى تصنيف تصاوير البورتريه الخاصة بنساء، التي تعود إلى الألف الثالثة قبل الميلاد والتي نقوم بمناقشتها هنا، بطريقة دقيقة وممنهجة من منظور تاريخ الفن ومن منظورٍ لغوي، وذلك في عدد من المنشورات (Braun-Holzinger 1977; Spycket 1981; Frayne 1993). بالتالي، لن أتّبع هنا الأسلوب الإمبريقي بأن أضع قوائم بكل مثالٍ موجودٍ حاليًا على صورة أنثوية لأن بضعة أمثلة سوف تكون كافية لمناقشةِ وظيفة هذا الجنس من التصاوير في سياقه الاجتماعي التاريخي. وتقدم السجلات التاريخية المحفوظة والمدونات الأركيولوجية بعض المعلومات الخاصة بطريقة استعمال تلك التصاوير، وبالتالي فهي توفّر إطارًا للتحليل. طريقة العمل المألوفة في دراسة فن البورتريه ضمن مجال تاريخ الفن، هي البحث عن السياق في السجلات التاريخية المحفوظة، وفي ما يخص بلاد ما بين النهرين، يمكن اتباع هذه المقاربة لأن بحوزتنا ثروة من النصوص المكتوبة التي تعود إلى عصر هذا الإنتاج الفني. في تاريخ الفن التقليدي، نهتم أيضًا بالإبداع (authorship)، أو بِلَمْسة الفنان في العمل الإبداعي. لكن هذا النوع من البحث لم يكن ممكنًا في ما يخص بلاد ما بين النهرين (أو أي مجتمعات قديمة أخرى لم تكن تُعنى بتسجيل أسماء الفنانين)، وبالتالي يتحوَّل الفضل بالإبداع، عادة، أو يُعزى إلى الرعاية (patronage): أي يُنسَب إلى الشخص الذي كلَّف بتنفيذ العمل، الفضلَ في

الصورة الناتجة أو في المنتَج النهائي كما نراه. وهكذا اختلطت الأسئلة الخاصة بالإبداع وتلك الخاصة بالرعاية. وفي ما يتعلق بالوظيفة، كان من المعروف أن تماثيل كهذه كانت تمثّل الفرد بوصفه متعبّدًا، وكان مقدّرًا لها أن توضع في معبد. وقد عُثِر على عدد من تلك التماثيل، لرجال ونساء، في موقعها، أي في المعبد. وتوجد على العديد من التماثيل الأخرى كتابات تهدي التماثيل لآلهة محددة من أجل حياة الراعي وعائلته، وأحيانًا من أجل حياة الحاكم. المثال التالي هو كتابة موجودة على تمثال لامرأة جالسة القرفصاء من جرسو (تللو الحالية) في مقاطعة لغش القديمة [اللوحة رقم 21] (Edzard 1997: 176):

إلى نين- إيغالا، سيدتها
[...، (هذه القطعة) مهداة] من أجل
حياة غوديا، حاكم لغش
شكَّلتْها [بصورةِ تمثالٍ لها]
وجلبتها إليها إلى البيت (بيتها) –
اسم هذا التمثال سيدتي [هي نين –إيغالا].

اللوحة رقم 21
تمثال نذري لامرأة جالسة، مصنوع من الحجر، جرسو، تللو، 2100 قبل الميلاد تقريباً. Pierre et Maurice Chuzeville/ متحف اللوفر.

يُفهم من الكتابة أن التمثال مُهدى من أجل حياة غوديا، حاكم لغش آنذاك، وليس من أجل حياة المانحة. لكن اسم المانحة مفقود، على أي حال، بسبب كسر في الحجر. بالتالي يبدو فعل العبادة الورع هذا مكرَّسًا لصالح غوديا في المقام الأول. ثمة كتابات أخرى تذكر بوضوح المانحة كما تذكر اسم الحاكم، زوجها (Edzard 1997: 179):

إلى نـ [ينـ ...] سيدتها، نين-آلا،
ابنة [أور-با] و، حاكم [لغش]
(هذه القطعة) مهداة
من أجل حياة غوديا، حاكم لغش، زوجها
و(أيضًا) من أجل حياتها (هي).
اسم التمثال 'سيدتي خاطبتني؛ (و)

هذا التمثال، إذًا، صورة نذرية وهبها فردٌ كفعْلِ تقوى. وهو يحل محل المتعبّد في صلاة لا تنتهي أمام الإله. ويمكن أن تكون الصلوات مهداة من أجل حياة المانحة نفسها، لكنها كانت غالبًا مهداة أيضًا من أجل حياة زوجها وأطفالها (e. g. Asher-Grave 1985: Taf. 20; Braun-Holzinger 1977: 75). لكن هذه العادة لم تكن لتقتصر على ما كان يُعد تقدمة أنثوية صحيحة، فالرجال أيضًا كانوا يقدمون تماثيل نذرية من أجل أفراد الأسرة. وهنا يمكن أن نورد تمثال المتعبد لمينيسي من لغش (Cooper 1986: 53)، الذي يعود إلى بداية عصر السلالات، والذي يحمل إهداء من أجل حياة والدَيّ الحاكم (Braun-Holzinger 1977: 74):

> **من أجل [لوغالوروب-آما' أوشومغال] أنا، مينيـ[سي]، [ابن إ] نان [آتوم حاكم لغش - عندما إ] نانا توم، حاكم لغش، الذي اختارته نانشي ليشغل [قلبها]، المسؤول الرئيس لننجرسو، [ابن] أنجبه لوغال-ووروب، ابن أكورغال حاكم لغش، [الشقيق المحب لإنانا توم حاكم لغش]، [بنى] إيـ[غال] من أجل إنـ[انا وجعل] إ [انا تتفوق على (المعابد) في كل الأراضي الأخرى العائدة لها]، نحت مينيسي هذا التمثال ونصبه أمام لوغالوروب في معبده. [فليصلي] للوغالوروب [في 'قصر' أورب] من أجل حياة والده إنانا توم، وحياة والدته أشومَ إيرين، وحياته هو!**

ومع أن بالإمكان تفسير الإهداء من أجل حياة الزوج، أو حياة الوالد أحيانًا، من حيث دلالته على تبعية المرأة، لكن هذه العادة لا تقتصر على النذور الأنثوية. فالموضوعات المهداة، من قِبَل مانحين ذكور غير منتمين إلى الأسرة الحاكمة أو إلى الطبقة الحاكمة، تورِد اسم الملك كمستفيد من مزايا الإهداء إلى جانب أسماء المانحين. وهكذا نجد أن العديد من القطع النذرية المهداة من قِبَل المسؤولين الرسميين الملحقين بالحاكم، كالناسخين والحرفيين وسواهم، تخصّص الإهداء للملك وإلى المانح. وفي الوقت نفسه، كان من المألوف أن تهب الإناثُ المنتميات إلى الطبقة الحاكمة تَقْدمات نذرية يخصصن بها أنفسهن فقط، وهذا مسجّل في العديد من الكتابات، في حين أن الموظفين الذكور لم يكونوا ليقوموا بذلك. يشير هذا الوضع إلى أن العامل الطبقي ربما كان أهم من عامل النوع في ما يخص متطلبات وأعراف التقدمات النذرية. وهناك أيضًا كتابات على تماثيل لذكور من عائلات ملكية تفيد بأن الإهداء هو من أجل حياة الحاكم

نفسه، وحياة زوجته وأولاده(Cooper 1986: 17):

من أجل نينشوبور، رسول آن، من أجل حياة [ميس] كيجالا، [حا]كم [أداب] من جبال الأرز ... من أجل حياة زوجته وأطفاله، أهدى هذا إلى نينشوبور، إلا[هه]. اسم [التمثال] هو «فلتنظر إلى صلواتي بعين الرأفة!».

بناء على ما نملكه حاليًا من معلومات، كانت أول قطع صُنِعت بناء على تكليف من نساء هي القطع المسجلة في فترة بداية السلالات (Cooper 1986:69)، وهناك العديد من التماثيل النذرية لمتعبِّدات لا تحمل أي كتابة، لا تزال موجودة منذ تلك الفترة (Braun-Holzinger 1977; Asher-Greve 1985; Spycket 1981). ويمكن أن نتخيَّل أن بعضها على الأقل صُنِع بتكليف من نساء، رغم أنه ينبغي لنا التزام الحذر قبل افتراض وجود علاقة مباشرة بين الشخص المصوَّر في التمثال والشخص الذي أمر بنحت التمثال. مع ذلك، عندما تكون الكتابة على التمثال الموجود سليمة وتحدِّد هوية الشخص المصوَّر في التمثال، تتوفر لدينا فرصة التفكير بهوية الشخص في ما يتَّصل بالتمثال المعني.

من بين أقدم التماثيل التي تحمل كتابات، والآتية من بلاد ما بين النهرين، تمثال من كيش يعود تاريخه إلى فترة بداية السلالات يحمل كتابة بعض أجزائها مفقودة تتحدث عن ملك كيش. ورغم فقدان الرأس فإن التمثال يبدو تمثالاً لامرأة لأن شكل الثياب يشبه تلك التي تكسو معظم تماثيل النذور الأنثوية في ذلك الوقت [اللوحتان رقم 22 و23]. وهناك كتابة أخرى على تمثال قديم تذكر اسم جيمي-باو، ابنة إنينتارزي كاهن سانغا (Sanga) الخاص بالإله ننجرسو (2360 ق م تقريبًا) (Spycket 1981: 67; Cooper 1986: 68). لكن أغرب تمثال نذري يعود إلى فترة بداية السلالات، هو تمثال أورنانشيه المغني، الذي عثر عليه في ماري، سوريا حاليًا [اللوحة رقم 24]. لا يمكن تحديد نوع أورنانشيه من مظهره، كما أن اسم الشخص الوارد في الكتابة لا يمكن تصنيفه ضمن أسماء الذكور أو أسماء الإناث على نحو قطعي. يصور التمثال المصنوع من المرمرشخصًا يجلس متربعًا على وسادة من القصب المجدول، ويرتدي تنورة مصنوعة من الصوف السميك تكسى بها عادة التماثيل النذرية الذكورية التي يكون فيها نوع الشخص محددًا بوضوح بأنه مذكَّر على أساس الاسم أو اللحية الكثة. أما ملامح أورنانشيه التي عادة ما تُعتبَر أنثوية، فهي نعومة قسمات الوجه الحليق والثديان المكوران. ولكن من جهة أخرى، في التماثيل الأنثوية عادة ما يُغطى الثديان، كما أن

تسريحة شعر أورنانشيه، الطويل المنمق الذي ينتهي بعقصات مسرّحة بعناية تصل إلى ما فوق الخصر بقليل، لم تكن بالتسريحة التي يُفترَض بها أن تكون أنثوية. ويبدو أن طول الشعر لم يكن ليمثّل إشارة إلى النوع خلال فترة بداية السلالات، أو الفترة السابقة في الألف الثالثة قبل الميلاد. فهناك عدد من الشخوص الذكورية ذات الشعر الطويل التي تظهر في الأيقونيات العائدة إلى فترتَيّ أورُك وجمدت نصر، كما في الخانة العليا من مزهرية أورُك، على سبيل المثال [اللوحة رقم 33]، كما أن الرجال في العصر الأكادي وما بعده كانوا يفضلون الشعر الطويل.

قامت جوليا أشر-غريف (Julia Asher-Greve) مؤخرًا بدراسة تمثال أورنانشيه، وهي تعتقد أن هناك فئة نوعية أخرى ينبغي أخذها في الاعتبار عند دراسة بلاد ما بين النهرين في العصور القديمة، وهي الخصيّ الذي كان يُطلَق عليه باللغة السومرية (amar-TUD). ترى أشر-غريف في أورنانشيه مثالاً على الخصيّ الذي يكون جسده خارج الاستقطابية الثنائية ذكر/ أنثى التي نميل للبحث عنها في كل التماثيل من هذا النوع (Asher-Greve 1997a). كان تعبير الخصيّ يُطلَق على البشر وعلى الحيوانات في النصوص السومرية (Maekawa 1980). وكان يُطلَق على الخصيان من البشر اسم أبناء الحائكات، ويبدو أنهم كانوا يُخصون في عمر مبكر. ولا تزال أسباب هذه الممارسة التي سادت في الألف الثالثة قبل الميلاد غير مفهومة، لكن ممارسةَ الأوربيين لاحقًا للخصي بهدف الإبقاء على جمالية الصوت ليظل صالحًا للغناء، كانت التفسير المفضَّل لوضع أونانشيه الذي تصفه الكتابة بأنه مُغَنٍّ مهم (nar-mah) في مدينة ماري. ويُعتبر تمثال أورنانشيه المغني النذري استثنائيًا بصفة الخنوثة هذه. فتماثيل فترة بداية السلالات، عادة، يمكن تمييزها بوضوح من حيث ذكورتها أو أنوثتها عن طريق الكتابة والثياب وتسريحة الشعر وإلى ما هنالك، وذلك طبْق أعراف صارمة تحدِّد الأشكال الذكورية والأنثوية، من دون أن يظهر التباين بينها عبر أمور أخرى، كالعمر أو شكل الجسد أو قسمات الوجه.

كيف أصبحت تلك التماثيل تدلُّ على الشخص المذكور في الكتابة؟. هل يمكننا فعلاً إطلاق تسمية بورتريه على تلك التماثيل النذرية؟. تعريفُ البورتريه بأنها 'رموز شبيهة' قد يقودنا للاستنتاج أن التماثيل المذكورة ليست، في الواقع، بورتريهات لأنها ليست

نسخًا شبيهة بالأشخاص الذين كلّفوا بصنعها، مع ذلك فإنها نوع ما من أنواع التمثّل. وإذا فكّرنا مليًا بمعنى كلمة تمثّل (representation)، فإننا نلاحظ أنها تضم مفهوم الحضور. هي جعْل شيءٍ ما حاضرًا بالمعنى المكاني في موقع ما وبالمعنى الزمني للفورية (immediacy) في مقابل الماضي أو المستقبل. وفي تقليد بلاد ما بين النهرين، يتعقّد الشعور بالمكانة المتضمَّن في التباين بين الأصل والنسخة، بين الأنموذج والبورتريه. فقد كانت البورتريهات في التقليد المذكور امتدادًا لذاتيةٍ ما، مكانيًا وزمنيًا. البورتريهات هي أكثر المكافِئات (equivalences) كمالاً، مكافئ يجري إدراكه بوصفه جوهر الشخص. وفي حين أن 'التمثّل' يتمتع ببعد عمودي في المحاكاة، ترتيبٌ أو شكلٌ للحضور يكون أعلى أو أخفض، فإن هذه العلاقة، في تقليد الشرق الأدنى، يمكن وصفها بالأفقية، وذلك بمصطلحات الفكر المناقض للأفلاطونية (Deleuze 1994). ورغم أننا قد نتصور بأن تلك التماثيل النذرية مجرَّد رموزٍ اعتباطية بسبب تجريدها وأسلوب نحتها الهندسي وعدم اكتراثها بالشبه أو بالواقعية؛ فإنها تبقى مع ذلك رموزٌ معبِّرة بأسلوبٍ أكثر دلالة من تقاليد البورتريه الخاصة بالفنون الغربية التي جاءت لاحقًا. فالتمثال، شأنه شأن مدلولات الجسد الأخرى، يصبح مؤشرًا على حضور المرأة التي جرى تمثيلها.

اللوحة رقم 22

تمثال نذري مصنوع من الحجر، كيش، متحف Ashmolean ، أكسفورد.

اللوحة رقم 23

تمثال نذري مصنوع من الحجر، كيش، متحف Ashmolean ، أكسفورد.

اللوحة رقم 24

المغني أورنانشيه، تمثال من المرمر، ماري، 2400 قبل الميلاد تقريباً. Giraudon/Art Resource, New York.

يمكن القول، عمومًا، إن عدد تماثيل المسارح الدائرية الذكورية الباقية حتى الآن، التي تحمل كتابات تشير إلى المانح، يفوق بكثير عدد التماثيل الأنثوية المماثلة. ومع أن أمورًا من نوع صدفة العثور على التماثيل يمكن أن يكون لها تأثير في عدم التوازن في

العدد، فبإمكاننا الافتراض أيضًا أن الرجال، لا سيما رجال النخبة أو العائلات الملكية، كانوا يتمتعون بمكانة تتيح لهم التكليف بصنع تماثيل لأنفسهم أفضل مما كانت تتمتع به النساء، سواء أكنَّ من النخبة أو من عامة القوم. وهناك العديد من النصوص الدينية والتاريخية التي تُظهِر بوضوح أن تمثال الشخص كان وسيلة لاسترضاء الآلهة بصلوات لا تنتهي، ووسيلة لتحقيق الخلود (Bahrani 1995). كما تؤكّد الكتاباتُ الباقية على بعض التماثيل استخدامَ البورتريه كصورةٍ للذات. وبالتالي يمكن لنا الافتراض أن الناس كافة، وبغض النظر عن النوع، كانوا يرغبون في أن تُنحَت لهم تماثيل من هذا النوع. وإذا كان هذا هو الوضع، لماذا إذًا شهدت فتراتٌ، دون غيرها، تزايدًا في عدد النساء اللواتي كن يُكَلِّفن الغير بصنع تماثيل نذرية.

كان الجواب التقليدي على هذا التساؤل ينطلق من نظرية تقول إن مكانة المرأة في مجتمع ما بين النهرين تَدَنَّت تدريجيًا. وقد رُصِدَ خط بياني يبدأ من العصر السومري (الذي يُعد أكثر ديمقراطية وليبرالية) ومن ثم ينحدر إلى المجتمعات البطركية الساميّة اللاحقة التي قمعت المرأة ليصل القمع ذروته في الحريم الإسلامي (e. g. Kramer 1976 , see chapters 1-2). بعبارة أخرى، كان التفسير هو أن المكانة الاجتماعية للمرأة كانت أكثر استقلالية عن السلطة البطركية في الألف الثالثة قبل الميلاد، ما سمح للنساء بالتكليف بصنع قطع فنية، في حين أن نساء ما بين النهرين، في العصور اللاحقة، حُرِمْن من إمكانية القيام بدور راعيات الفنون.

تسمح لنا الأدلة المحفوظة الكثيرة التي تعود إلى النصف الثاني من الألف الثالثة قبل الميلاد، بإجراء تقدير للمكانة الاجتماعية-الاقتصادية للمرأة في تلك الفترة، بأفضل مما نستطيع، للفترات الأخرى. فقد وصلنا من الفترة المذكورة أكثر من مئة ألف نص اقتصادي يعود تاريخها إلى تلك الفترة، وتحديدًا إلى فترة خمسة عشر عامًا في منتصف القرن الرابع والعشرين قبل الميلاد، وإلى فترة أخرى تصل إلى مئة عام تقريبًا، تغطي القرن الواحد والعشرين قبل الميلاد، وهو ما يطابق فترة السلالة الثالثة في أور. عُثر على معظم تلك الألواح المسمارية في أثناء الحفريات التي جرت في مواقع جنوب ما بين النهرين، أور (تل المقير) وجرسو (تللو)، وفي ما يخص فترة السلالة الثالثة في أور، موقع أوما [جوخا]، نيبور (نيفور)، وبوزوريش-داغان (دريهم). تقدم

تلك النصوص معلومات حول الأنشطة الاقتصادية لكلٍّ من الرجال والنساء (Van De Mieroop 1987: 53). وبالتالي فنحن محظوظون لامتلاك سجلاتٍ لا تقتصر على وصف أدوار الرجال في الاقتصاد. في بدايات الألف الثالثة حتى 2400 قبل الميلاد تقريبًا، كانت المصادر محدودة، كما كان من الصعب قراءتها لأنها مكتوبة بخط مسماري بدائي. تضم بعض تلك النصوص كلمة (geme/ =امرأة) وهو تعبير قد يعني تحديدًا امرأة تنتمي إلى الطبقات التابعة لغيرها (Van De Mieroop 1987: 53). وهناك العديد من أسماء نساء النخبة المعروفة منذ فترة بداية السلالات (Asher-Greve 1985: 146-148). وبحلول فترة بداية السلالات 3I، تذكر الوثائق أن النساء كن قادرات على اتخاذ قراراتهن الاقتصادية الخاصة، وعلى بيع وشراء البيوت بصورة شخصية (Edzard 1968; Van De Mieroop 1987).

كانت أبرز مؤسسة معروفة منذ أواخر فترة بداية السلالات، هي (é-Bau)، والترجمة الحرفية للكلمة السومرية هي 'البيت' أو 'معبد الإلهة باو'. يورِد أحد السجلات المكتَشفة في مدينة جرسو (حاليًا تللو) الأنشطة الاقتصادية لهذه المؤسسة. كانت (é-Bau)، في أساسها، مقر الملكة وكان يُدار دائمًا من مشرفة أنثى، رغم ارتباط اسم الإلهة به. ظلت مؤسسة (é-Bau) قائمة طوال النصف الثاني من الألف الثالثة قبل الميلاد، وذكرت السجلات أن أجيالاً عديدة من الملكات كن مشرفات عليها. وبوصفها مؤسسة اقتصادية، كانت (é-Bau) على ما يبدو مستقلة ومكتفية بذاتها. وتُظهِر سجلاتها المحفوظة أن النساء كن قادرات على المشاركة في المجال الاقتصادي، على نحو منفصل عن الرجال وبنفس الشروط، رغم أن هذه المشاركة ربما كانت فعليًا ضمن نطاق أضيق.

وقد تكون إحدى أهم الاستنتاجات التي يمكن استخلاصها من هذا السجل الاقتصادي المهم هو انتفاء وجود انفصال بين العام والخاص على خطوط النوع ذكر/ أنثى في اقتصاد العصور الأولى في بلاد ما بين النهرين (Van De Mieroop 1999: 138-160). وهذه فكرة جوهرية لأنها تُذكِّرنا بمواطن الخلل المتأصّلة في عملية تعميم مفهوم بورجوازي عصري يخص نظم الترتيب البطركية والمهن الخاصة بكل نوع. فرغم أننا لا نستطيع الاستنتاج من هذه الوضعية أن تلك النساء كنَّ نسويات بدئيات (-proto

feminists)، وأن المجتمع السومري لم يكن يتمركز حول الذكر، فإن الوضعية المذكورة توضح ما هو السلوك الأنثوي المقبول، كما توضح أن ما تستطيع، وما لا تستطيع، المرأة القيام به؛ ليس دائمًا هو ذاته في كل المجتمعات البطركية. فالفكرة القائلة إن المرأة المتزوجة لا تعمل خارج المنزل وتبقى محتجزة داخل عالم الأسرة النووية، هي في الواقع مفهوم بورجوازي غربي. وبالنسبة للعديد من المجتمعات، وحتى في عصرنا الحالي، عملُ المرأة خارج المنزل ليس معادِلاً لكونها 'متحررة'. ورغم أن ذلك قد يبدو أمرًا واضحًا لا حاجة لذكْره، نجد أنه حتى الدراسات البحثية النسوية التي تناقش دور المرأة داخل المنزل وخارجه، تبدو عمومًا وكأنها لا تعي أن الوضع ليس هو ذاته خارج الغرب المعاصر.

ومن المهم أن نؤكد هنا أن أول مؤسسة إدارية نسائية سومرية وأفضلها توثيقًا، أي مؤسسة (é-Bau) في جرسو، كانت فضلاً عن ذلك مصدر أول سجلات إدارية شاملة من أي نوعٍ كان في بلاد ما بين النهرين. لكن الاسم، ذا الطابع الديني، الذي ارتبط بتلك المؤسسة في السجلات، يُعتبَر مضلِّلاً نوعًا ما، لأن الاسم (é-Bau)، أو معبد/ بيت (Ban)، هو في واقع الأمر تسمية جديدة لما كان يُسمى سابقًا مقر نساء العائلة المالكة. تتألف السجلات الخاصة بهذا المقر من عدد كبير من الألواح التي عُثر عليها أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين الميلادي في جرسو، عن طريق التنقيب الآثاري أو أعمال النهب. وهي تتألف من 1600 لوحًا تعود جميعها إلى أواخر فترة بداية السلالات، لكن تواريخ الألواح تغطي فترات حكم آخر ثلاثة حكام مدن مستقلين في دولة لَغَش: وهم إنينتارزي ولوغالاندا وأورو إينيمجينا. الألواح الأولى لا تستعمل اسم (Bau) للإشارة إلى هذه المؤسسة، بل تشير إلى هذه الوحدة الإدارية بالاسم السومري (é-MÍ)، 'بيت النساء'. وتوضح الكتابات أن هذا 'المقر العائلي' كان يعود إلى زوجات الحكام المذكورين أعلاه. وسُجِّلت أسماء تلك الملكات على النحو التالي: ديمتور وبارانامتارا وشاشا. ويبدو أنه، ونتيجة للتغييرات السياسية التي أحدثها مغتصب العرش أورو إينيمجينا، آخر حاكم من تلك المجموعة (2350 ق م تقريبًا)، تم تغيير الاسم إلى 'بيت الإلهة/ Bau'. من الوجهة العملية، لم يكن لهذا التغيير من تأثير في الأعمال اليومية للبيت، وظلَّ مؤسسة تعمل تحت إشراف زوجة الحاكم.

عندما تعرّفت الدراساتُ البحثية الخاصة ببلاد ما بين النهرين على سجلات 'é–Bau' لأول مرة، عُدت دليلاً طُوِّرت على أساسه نظرية المدينة–المعبد السومرية التي يكون فيها المعبد أو 'مصلحة الإله' محرِّك الاقتصاد. لكن تحدّى هذه النظرية علماء السومريات الذين استطاعوا إثبات أن 'é-Bau' كان من الوجهة الفعلية إعادة تسمية لمؤسسة سابقة كانت موجودة في جرسو، تُدعى 'é-MÍ'، وكانت مقر زوج حاكم المدينة. دار كثير من الجدل الأكاديمي خلال السنوات القليلة الماضية في فكرة تغيير اسم هذه المؤسسة خلال فترة حكم أورو إينيمجينا ، وتحديدًا لأن اسم 'é-Bau' كان في البداية سببًا لنشوء مفهوم مغلوط مفاده أن مجتمع ما بين النهرين كان في بداياته مجتمع مدن–معبد. استمر هذا الجدل في مدى دور المعبد في اقتصاد سومر وكان، لسوء الحظ كما يقول فان دي ميروب، سببًا في صرف الانتباه عن الاهتمام بهذه المؤسسة المهمة بوصفها قوة محركة رئيسة في الاقتصاد كانت دائمًا، بأي حال من الأحوال، تحت إشراف امرأة (Van De Mieroop 1999: 156).

تذكر النصوص أن مؤسسة (é-MÍ) كانت تحت إدارة ديمتور وبارانا متارا خلال فترة حكم زوجيهما، إنينتارزي ولوغالاندا. وعندما حلَّ عهد أورو إينيمجينا، كانت المؤسسة قد توسَّعت من واحدة لا تضم أكثر من خمسين شخصًا يعملون فيها إلى أخرى تُعيل ألفًا وخمسمئة شخص. جرت إعادة تسمية المؤسسة في هذه المرحلة لتصبح بيت الإلهة باو، وربما كان ذلك جزءًا من سلسلة الإصلاحات التي قام بها أورو إينيمجينا، لكن يبدو أن المؤسسة ظلت تحت إشراف زوجه حتى بعد تغيير اسمها. والظاهر أن شاشا، زوجة أورو إينيمجينا، حلَّت محل بارانامتارا في إدارة المؤسسة (Maekawa 1973-1974; Van De Mieroop 1987). كان أورو إينيمجينا آخر حاكم مستقل في لغش في عهد بداية السلالات، وبعد غزو لوغال زاغيسي جرسو، تلاشى ذكْر (é-Bau) من السجلات، لكن (é-MÍ) يعود للظهور في النصوص العائدة إلى أواخر الألف الثالثة قبل الميلاد، سواء في النصوص الخاصة بالملك سرجون (الأكادي) أو في نصوص السلالة الثالثة في أور.

ثمة فكرة مهمة وهي أن سجلات (é-Bau) تذكر أن مقر الملكة لم يكن يُعنى فقط 'بعمل النساء'، بل أيضًا منظمة اقتصادية فاعلة تسيِّر شؤون مناطق زراعية واسعة.

وتسجل الألواح أنشطة من نوع الأعمال الزراعية، والعمل في الحقول وصيانة الأقنية وتربية الحيوانات وصيد السمك. ويبدو أن المقر كان ضالعًا في مختلف أنواع العمليات الزراعية، من بذر الحبوب إلى طحنها لصنع الخبز والجعة. كما تسجل الألواح وجود وحدة نسيج كانت النساء يُنتجن فيها القماش اللازم للمعتاشين على المقر. أما البضائع التي لم تكن تُنتَج داخل المقر، فكان يجري الحصول عليها عن طريق التجارة الخارجية، وهي عمليات مسجلة أيضًا في الألواح. وتذكر الوثائق صراحة أن زوجة حاكم المدينة كانت تمثل السلطة العليا المشرِفة على كل تلك الأنشطة. فقد كانت هي، مثلاً، من توزّع حصص الطعام، وتنتهي النصوص التي تتحدث عن الدَخْل بتأكيد أن البضائع كانت تُسلَّم إليها. في حال التغيير السلمي لحاكم المدينة، كانت المرأة التي ترئس مقر النساء تظل في موقعها. وهكذا نرى أن ديمتور، زوجة إنتينتارزي، ظلت مسؤولة لبعض الوقت بعد وفاة زوجها في ظل حكم ابنها لوغالاندا للدولة-المدينة. ويبدو أن بارانامتارا، زوجة لوغالاندا، لم تتسلّم إدارة (é-MÍ) إلا بعد وفاة ديمتور.

ما من شك في أن استقلالية بيت النساء كانت خيال إداري إلى حد ما. لكن عندما اغتصب أورو إينيمجينا عرش لغش، وعيّن زوجه لتكون مسؤولة عن مقر النساء، لم يتدخل كثيرًا في عمل المؤسسة. وبعد عامين، غيّر أورو إينيمجينا لقبه من 'حاكم' إلى 'ملك' وأجرى إصلاحات جذرية على جوانب عدة من الحكومة. عندها فقط غيّر اسم مقر زوجه إلى معبد الإلهة باو، وفي نفس الوقت، أغلق مقرات العديد من أفراد العائلة المالكة ونقل العاملين فيها إلى مقر زوجته شاشا. وهكذا نما معبد-باو نمواً حثيثًا خلال عهد أورو إينيمجينا الذي يُحتمَل أنه تولّى قسمًا أكبر من أنشطته الاقتصادية آنذاك (Maekawa 1973-1974: 4). وبالتالي كانت المؤسسة، قبل اضطلاع شاشا بإدارتها، تتمتع على ما يبدو باستقلالية أكبر ضمن المجال الاقتصادي في لغش. على أي حال، رغم أن وجود مؤسسات (é-Bau) أو (é-MÍ) ينبغي ألا يقودنا للاستنتاج أن المجتمع أو الاقتصاد آنذاك كانا يُداران حصرًا، أو بصورة أساس، من قِبَل النساء، فإن هناك أدلة وافرة على وجود أنشطة نسائية في المجال الاقتصادي خلال تلك الفترة.

لم تكن تلك المؤسسات أو المقرات المستقلة اقتصاديًا، في الألف الثالث قبل الميلاد، قاصرة بالطبع على النساء. ويبدو أن كل فرد من أفراد الأسرة الحاكمة كان يتمتع

بملْكية مماثلة يتصرف بها كما يشاء ليعيل نفسه، وكان حجمها يتناسب وأهمية المالك. كان الحاكم يمتلك المؤسسة الأكبر، في حين كانت ملْكيات زوجته وأفراد الأسرة الآخرين أصغر حجمًا. وعندما أجرى أورو إينيمجينا إصلاحات على هذا النظام، بأن أطلق على الملْكيات أسماء بيوتات الآلهة، لم يكن في حاجة لإجراء أي تغييرات أساس بما أنه كان يمكن عد المجال المقدس معادِلاً للعائلة الحاكمة الدنيوية. كانت الآلهة ننجرسو وباو وإيغاليما تحل محل الأسرة الحاكمة: الملك والملكة والأمير. ومن الممكن أن يكون رأس العائلة الذكر هو صاحب القول الفصل، عمليًا، بشأن ما يحصل في تلك المؤسسات. لكن، حتى لو كان الحال على هذا النحو؛ من حيث التصوّر على الأقل، فإن زوج الحاكم كانت لها ملْكيتها الخاصة التي كانت تشمل جزءًا لا يُستهان به من الموارد الاقتصادية للدولة (Van De Mieroop 1999: 157). إذًا، التحكم بالموارد الاقتصادية للدولة لم يكن، ببساطة، 'بطركيا'، أو شأنًا يتولى فيه الرجال الإدارة وتُقصى النساء أو يلتزمن المجال المنزلي، بل كان ينطوي على تراتبيات طبقية تتجاوز نطاق تقسيمات النوع الثنائية.

يُعد عصر السلالة الثالثة في أور بداية حدوث تغيير هائل في الوضع السياسي في بابل. فقد تحوّل ما كان مجموعة من الدويلات المدينية المستقلة إلى كيان موحَّد سياسيًا تحت حكم سلالة من أور. كانت العائلة المالكة للسلالة الثالثة في أور عائلة واسعة الانتشار بسبب عادة الزيجات المتعددة لأسباب دبلوماسية (Van De Mieroop 1989: 58-62). يتوافَر لدينا سجل شامل مأخوذ من ديوان القصر، يوضِح اتساع مجال انخراط العائلة المالكة في الاقتصاد آنذاك. فقد أصبح الملك كائنًا مقدسًا وبالتالي يتمتع بسلطة لا ينازعه عليها أحد. مع ذلك، وضمن هذه التركيبة شديدة المركزية، احتفظت الزوجات الملكيات بمسؤولياتهن الاقتصادية الخاصة. لكننا لم نعد نرى أدلة على ملكيات مستقلة خاصة بالنساء، كما في الفترة السابقة. ولم يتضح حتى الآن إن كان ذلك بسبب الصدفة التي تحكم استرجاع اللقى الآثارية، أو بسبب مصدر النصوص الموجودة.

أكبر مؤسسة اقتصادية حكومية في عصر السلالة الثالثة في أور كانت تُعنى بجمع وتوزيع المواشي التي كانت تقدمها المناطق الخاضعة لإعالة قصر السلالة الحاكمة وآلهتها. أرسى دعائم هذا النظام الملك شولغي، وهو المسؤول عن جعل دولة السلالة

الثالثة في أور دولة مركزية (Steinkeller 1987). كانت أور واحدة من عدة مراكز توزيع تجري فيها مقايضة منتجات الأقاليم العديدة والمناطق الهامشية الخاضعة. خلال تلك الفترة كان مركز المواشي قرب نيبور، في مكان تم تغيير اسمه إلى بوزريش-داغان. كانت توجد هناك، قبل عهد شولغي، مؤسسة أصغر تخضع لسلطة الملكة، شولغي-سيمتي. استمرت هذه المؤسسة في عملها حتى بعد بداية عمل المؤسسات الأكبر التي أنشأها شولغي (Sigrist 1992: 222-46; Sallaberger 1993: 18-25). كانت مؤسسة شولغي-سيمتي تجمع المواشي من مصادر متعددة، بما في ذلك عدد كبير من النساء: أميرات، وسيدات رفيعات المكانة في البلاط، وزوجات مسؤولي الدولة (Sigrist 1992: 231-232). وكانت الملكة نفسها تستلم أرباح المؤسسة، كما كان عدد من أتباع الديانات المشمولة برعايتها يحصلون، كما يبدو، على أرباح. على سبيل المثال، كانت هناك ديانة مكرّسة لعبادة إلاهتين نادرًا ما كان يُعترف بهما، وهما بيلات-ديرابان وبيلات-شوهنير، ويظهر أن شولغي-سيمتي نقلتها معها إلى أور من مسقط رأسها، وكان معتنقو هذه الديانة أيضًا من بين المستفيدين من الأرباح (Sallaberger 1993: 19-20). بحلول هذه الفترة، كان الوضع قد تغير، فقد كان هناك مسؤول واحد فقط بين مدراء المؤسسة يحمل اسمًا يمكن القول، بشيء من الدقة، إنه مؤنث. لكن ثمة احتمال بأن يكون المزيد من المسؤولين الإداريين نساء، فليس من السهولة دائمًا التعرّف على النوع في الأسماء السومرية (Van De Mieroop 1989:57).

إثر وفاة شولغي-سيمتي، يبدو أن هذه المؤسسة بالذات توقفت عن العمل. مع ذلك تابعت نساء العائلة المالكة نشاطهن في المجال العام في عصر السلالة الثالثة في أور، وإن كان دورهن قد اندمج ضمن منظومة أوسع خاضعة لإشراف الملك. استمرت الزوجات الملكيات، مثلاً، في رعاية بعض الديانات. وكان بين الطقوس الرئيسة طقس ديني مكرّس ليوم ظهور الهلال، وكان يوصف من قِبَل السومريين بأنه يوم اختفاء القمر (Sallaberger 1993: 60-63). وإلى جانب الإشراف على المؤسستَيْن الاقتصاديتَيْن، (é-Bau) و(é-MÍ)، ثمة سجلات تفيد بأن النساء كنَّ خلال الألف الثالثة قبل الميلاد مالكات مزارع ومسؤولات أيضًا عن عقد صفقات عمل تتضمن النسيج والمعادن، ويتمتعن، من الوجهة القانونية، بحق شراء ممتلكات خاصة بهن

وبيعها (Van De Mieroop 1987). وإلى جانب الصفقات الاقتصادية والأنشطة الدينية، تذكر السجلات العائدة إلى السلالة الثالثة في أور أن نساء النخبة كن يقمن علاقات دبلوماسية مع نساء في مدن أخرى. ولا تنسى تلك النصوص نساء طبقات العامة. أولئك النسوة، كن، على ما يبدو، يشكِّلن قسمًا لا يستهان به من اليد العاملة في مجال الإنتاج الزراعي، كما كنَّ ضالعات في ممارسة حِرف تخصصية كالحياكة وصناعة الخزف (Maekawa 1980; Asher-Greve 1985). وهكذا نرى أن نساء النخبة تمكَّن من الوصول إلى موارد اقتصادية مهمة ولم يكنَّ يعتمدن على أزواجهن اقتصاديًا. ويبدو أنهن كن يسيِّرن شؤون مقرّاتهن العائلية؛ وكانت تلك المقرّات مؤسسات عامة من حيث أنها كانت تعمل وفق نفس الأسس التي يعمل بها المقر العائلي للملك (Van De Mieroop 1999). يمكننا الاستنتاج، إذًا، أن نساء النخبة كنَّ يتمتّعن بقدر معين من الاستقلالية، ورغم أن انخراط النساء في النشاط الاقتصادي قد يكون، أو قد لا يكون، تفاعلاً مع نساء أخريات بالضرورة، فإن أنشطتهن المستقلة المؤكدة تشير بما لايدع مجالاً للشك إلى أن مكانة المرأة في بلاد ما بين النهرين، في الألف الثالثة قبل الميلاد، لم يكن محدودًا كما قد يتصور المرء، ولم يكن له نظير في الثقافات القديمة المجاورة.

ما علاقة كل تلك الأدلة المحفوظة في السجلات بصناعة التمثال النذري؟. فالنصوص تشير على نحو أساس إلى الأنشطة الاقتصادية لا إلى التكليف بصنع القطع الفنية. ثمة فكرة مهمة هنا وهي أن الجزء الأكبر من البورتريهات النذرية الأنثوية يعود تاريخها إلى فترة النصوص ذاتها، أي إلى النصف الثاني من الألف الثالثة. هناك عدد من البورتريهات الأنثوية التي تبدو وكأنها صنعت خلال عصر السلالة الثالثة في أور، والتي يمكن أن ننسبها، على أساس الكتابات الموجودة عليها، إلى نساء معيّنات، وفي حال كون بعض أجزائها مفقودة، تبدو وكأنها تنتمي إلى نفس النوع من التصاوير النذرية التي تحمل كتابة. يمكننا إذًا أن نلاحظ وجود ارتباط بين فترة شيوع تلك التماثيل والاستقلالية الاقتصادية للنساء، لكنه ليس بالارتباط البسيط. أولاً، تراجع صنع تماثيل ذكرية لتنصَب حول المسارح دائرية في نفس الوقت الذي تراجع فيه صنع التماثيل الأنثوية. إلى ذلك، وبعد تراجع صنع تلك التماثيل، ظلت النساء قادرات على تكليف آخرين صنْع قطع أخرى باهظة الكلفة من دون أي عائق، على ما يبدو، سوى

الوضع الاقتصادي للمرأة المعنيّة. تورد النصوص، مثلاً، أن نساءً كلّفن آخرين صنْع مجوهرات وقطع نذرية (Sasson 1990). ولا يمكن هنا تجاهل أن العديد من أعمال التنقيب التي عُثر بواسطتها على التماثيل، وجد فيها أيضًا عدد كبير من النصوص. وبدل عد التماثيل والنصوص سجلَّيْن منفصلَيْن، بصري ونصي، يؤيد كلٌّ منهما الآخر، بإمكاننا أن نعتبر أنه في حال العثور على النصوص والتصاوير في نفس الموقع، جرسو على سبيل المثال، فإننا في واقع الأمر نتعامل هنا مع سجل واحد. وحتى ولو لم يكن الأمر على هذا النحو دائمًا، وفي حال اختلاف مواقع اللقى، تظل مشكلة الإثبات قائمة. وبما أننا لا نمتلك عددًا مماثلاً من الوثائق الاقتصادية أو تماثيل البورتريه الخاصة بالمسارح الدائرية والآتية من فترات أخرى، فإننا نظل غير قادرين على الجزم بأن عددًا أكبر من النساء كلَّفن آخرين بصنع تماثيل لهن نتيجة استقلاليتهن الاجتماعية أو الاقتصادية المتنامية. إذًا، الافتراضات القائلة بوجود استقلالية متنامية وعدد متزايد من الأعمال التي صُنِعَت نتيجة التكليف، تقوم على أساس الافتقار لمروّيات أركيولوجية ونصية وبالتالي فهي حجج لا يمكن البرهنة عليها، فمنهجية يمكن التشكيك بها (Van De Mieroop 1999). لا نزال حاليًا عاجزين عن تأييد ادّعاء الفرضية الغائية التقليدية بشأن تردّي المكانة الاجتماعية-الاقتصادية للنساء، من خلال المروّيات الأركيولوجية أو النصية. وبالتالي لا يمكننا الجزم بأن رعاية النساء لتماثيل البورتريه تراجعت بتراجع ظروفهن.

2/5) الذاتوية وحدود الجسد

الفكرةُ القائلة إن النساء السومريات، بوصفهن ذواتًا مستقلة، كنَّ يعشن وضعًا اجتماعيًا-اقتصاديًا أفضل يسمح لهن بأن يُصبحن راعيات للفنون، لقيت تأييدًا من المؤرخين النسويين الذين كانوا يأملون بالعثور على لحظة يوتوبية في العصور القديمة كانت فيها النساء يعشن وضعًا مساويًا للرجل، إن لم نقل متفوقًا عليه، ومن الباحثين المؤيدين لنظرية انحدار الديمقراطية بعد العصر السومري. كنا نتعامل، إذًا، مع فرضيتَيْن مسبقتَيْن: الأولى هي أنه كان بإمكان النساء المستقلات في الماضي أن يصبحن راعيات لأعمال فنية، كالبورتريهات، وأن إنتاج مثل تلك الأعمال تراجع مع تراجع

المكانة الاجتماعية-الاقتصادية للمرأة؛ الفرضية الثانية هي أن العلاقة بين التمثال النذري وبين الراعية أو المانحة هي علاقة إبداع. فالمنتَج المنحوت المعني هنا ليس شأنًا يخص ذواتًا أنثوية مستقلة ترى نفسها وتنحت تماثيل لنفسها، ولا هو مجرد شأن يخص ذواتًا أنثوية تنتمي إلى طبقة النخبة، وتسمح لها مكانتها باستئجار نحّاتين ذكور لصنع تلك التماثيل. لدى محاولة العثور على الذات الأنثوية في التاريخ، كانت تلك التماثيل موضع تركيز بوصفها توثيقًا؛ لكن ما مدى فاعلية هذا التوثيق؟. هل يعكس نوعًا من الإبداع المجندر حيث تتخلّد في التمثال ذاتوية أنثوية حقيقية لا أنوثة جرى تركيبها؟. في دراستنا لراعيات الفن في بلاد ما بين النهرين اللواتي كلّفن آخرين بصنع أعمال فنية خاصة بهن، نواجه مشاكل شبيهة بتلك التي تنشأ مع مفهوم النظرة المتأملة الأنثوية الصرفة في أعمال الفنانات خلال العصور اللاحقة. وقد شكّك مؤرخو الفن النسويون المنتمون إلى عصور لاحقة بإمكانية النظرة المتأملة الصرفة لفنانة أنثى، خارج نطاق أيديولوجيات الجندر السائدة (Pollock 1996; 1999; Lewis 1996). وفي ظني أن نقد الإبداع والنظرة المتأملة وثيق الصلة بالموضوع هنا أيضًا، حتى ولو كنا معنيّين بالراعيات أكثر من الفنانين. وفي دراسة العصور القديمة، تصبح الرعاية الموقع الذي نودِع فيه الإبداع لأننا، بكل بساطة، لا نستطيع الوصول إلى الفنانين وإلى هوياتهم. رغم أهمية الرعاية في إنتاج الأعمال الفنية، فإننا لا نستطيع الافتراض أن الراعيات في بلاد ما بين النهرين كنَّ قادرات على إضفاء أي أنوثة حقيقية على تماثيلهن، فقط لأنهن نساء. ولكي نستطيع طرح حجة كهذه، علينا أن نفترض سلفًا وجودَ مفهوم عابر للتاريخ حول خصائص مجندرة مقرّرة بيولوجيًا، أنموذج أنثوي نمطي عام من نوعٍ ما. مع ذلك، فإن تلك النساء، بما هنَّ راعيات للفنون، يُعتَبرن متميزات في بلاد ما بين النهرين في العصور القديمة. وبوصفهن راعيات للفنون، لا بد وأنهن كن يشغلن موقعًا مختلفًا في المجتمع، حتى ولولم يتجاوز هذا الموقع، إطلاقًا، حدود الأيديولوجية السائدة آنذاك. ومن الخطأ التفكير، كما تشير ضمنًا بعض الأعمال النسوية الأخيرة في مجال الدراسات المتعلقة بالشرق الأدنى، أن النساء اللواتي يتصرفن باستقلالية مستثنيات إلى حد ما من أيديولوجية النوع، أو أن تماثيل النساء التي تصور مشاغلهن اليومية الحقيقية لا تحمل مضمونًا أيديولوجيًا. ويمكن للمرء أن يضيف إلى هذا النقد أن من الخطأ الاعتقاد أن

النقد النسوي يقع، نوعًا ما، خارج أطر الأيديولوجيا بما أن نظرية النسوي/النوع، شأنها شأن الماركسية والسرديات الرئيسة الأخرى، هي بحد ذاتها أيديولوجيا. نحن إذًا، بالضرورة، نقارب تلك التماثيل انطلاقًا من أفكارنا الخاصة المعاصرة المتعلقة بالموقع المجندر المثالي، ولا يمكننا الافتراض أن بإمكان تلك التماثيل إيصالنا مباشرة إلى مكافئ للنسويين-البدئيين في العصور القديمة.

وبَدَل عد تلك التماثيل النذرية الأنثوية توثيقًا لوضْع كَوْن الفرد أنثى أو امرأة من الوجهة البيولوجية (سواء كانت مضطهدة أو لم تكن) في نهاية الألف الثالثة قبل الميلاد، يمكننا عد الفن موقعًا لإدراج التباين الجنسي (Pollock 1988: 81). كما يمكننا أن نتذكر أن تلك الراعيات، بوصفهن نساء، في حاجةٍ إلى أن يُنظَر إليهن ضمن صيغ تاريخية محدّدة. وحتى وإن كنا نتعامل مع ذاتوية أنثوية، فإن الأنثوية لا يمكن لها أن تشكّل الجوهر أو المعنى الوحيد للعمل. ففي التصاوير من نوع البورتريه، سواء أكانت منفَّذة على نحو مثالي أو أسلوبي أو بالمحاكاة، ثمة نزعة قوية للنظر إلى العمل بوصفه واقعيًا. أي أن التصاوير، بما هي رامزة، فإنه يُفتَرض بها أن تكون صورة طبق الأصل عن الموضوع الذي ترمز إليه والموجود سلفًا، حيث تُسقَط من الاعتبار عملية إنتاج هذا البورتريه-الرامز. مع ذلك، وكما سأبيّن لاحقًا، فإن هذا النوع من التمثال النذري يُعد، في تفكير بلاد ما بين النهرين، بورتريه فعلي لأنه صورة تعبّر بشكل كامل عن هوية بما هي حضور. إذًا، التمثال النذري في بلاد ما بين النهرين، بوصفه جنسًا فنيًا، ينبغي له أن يدفعنا لإعادة التفكير بالثغرة الموجودة بين المرأة كصورة، موضوع النظرة المتأملة للذات (الذكورية المعيارية) من جهة، ومن جهة أخرى المرأة كذاتٍ محددة تاريخيًا بحكم حقها الطبيعي. وهكذا نجد أن هذا الجنس الفني يُدخِل التعقيد على التحليل البصري القياسي للنوع وللتمثّل، والمستمَد أساسًا من نقديات تاريخي الفن النسوية للفنون الحديثة، لأن الجنس الفني المذكور، في فكر العصور القديمة، يقع في نقطة ما بين التمثّل والواقع.

كانت تماثيل البورتريه في بلاد ما بين النهرين جنسًا فنيًا دينيًا. فقد كان تمثيل امرأة ما في بورتريه يعني حرفيًا استعادة-حضورها (re-presentation) أمام الآلهة. كان التمثال يتمتع بإمكانية جعْل المرأة الغائبة حاضرة أبدًا أمام الآلهة، وبالتالي يسمح لها بالصلاة

الدائمة، الهدف من التمثال النذري، إذًا، هو الحلول محل المانحة طوال الوقت. وكان مجرد وقوف التمثال هناك، يعني أن المرأة المصوّرة في التمثال تقف أيضًا بين يدي الإله إلى أبد الآبدين. أي أن الإحساس بالبقاء الدائم جرى نحته بصورةِ تمثال. هنا تأكيد حجم الحجر الذي يجري الإبقاء عليه في التفضيل التقليدي للتعبير التجريدي لمنطقةِ صدرٍ ممتلىء وستْر الجزء الأسفل من الجسم بالملابس. ويعمل هذا المزج بين الملامح الأسلوبية الشكلية والتفاصيل الأيقونية، على نقل فكرة الاستمرارية الدائمة.

وقد برهنت آيرين ونتر (Irene Winter 1989)، على نحو مقنع، مستشهدة بتماثيل الحاكم غوديا، على أن الأسلوب في تلك التماثيل كان يرتبط مباشرة بكلٍّ من الوظيفة والأيقونية. والواقع، كما تقول ونتر، أن كلاً من الأسلوب والتقنية يجب أن يُفهما أيقونيًا في تماثيل غوديا. وقد ركّزت ونتر على أيديولوجية السلطة الكامنة في الشكل الجسدي لغوديا وعلى النظير الأدبي لهذه الأيديولوجية. وهنا أود تأكيد أن هذا النوع من الفهم ينبغي ألا يقتصر على السياسي. والواقع أن كل التماثيل من هذا النوع محمّلة بالرموز، سواء بصورةِ جسد الحاكم القوي كما تصفه ونتر، أو بصورةِ فردٍ ما من طبقة النخبة من المتعبدين في بلاد ما بين النهرين. فحيث يجري تركيب الهوية عبر التصاوير البصرية، لا بد وأن تتقاطع الهوية المجندرة مع الطبقة ومع الأيديولوجيات السياسية. وتؤكّد وِنتر (Winter, 1992) في موقع آخر الدور العِبادي الذي تقوم به الصورة في الطقوس التي تتضمن تبجيل الحكام الراحلين. وهنا أيضًا تركّز ونتر على أيديولوجية مقام الملك والطقوس المرتبطة بإدامة أفكار السلطة السياسية والحكم الإلهي. لكن هذه الطقوس ذات الطابع الملكي، تحديدًا، لا يمكنها تفسير التمثال النذري عندما لا يكون الشخص الممثَّل مقدسًا؛ بالتالي علينا البحث عن تفسيرات أخرى إلى جانب تلك التي تنطبق على مقام الملك المقدس فقط.

عندما يجري تمثيل نساء بشريات، تتحول الأيديولوجية السياسية إلى مقاربةٍ مُقيَّدة نوعًا ما في ما يخص هذا الجنس الفني. لكن في المقابل، لا يمكن إسقاط الأيديولوجية السياسية من الاعتبار لمجرد أن التماثيل أنثوية. فنحن نعرف، مثلاً، أن تبجيل الأسلاف كان يتضمن أيضًا أفراد العائلة الإناث. ويقال إن الملك الآشوري شمشي-أداد الأول (1813-1781 ق م) كان يقدم قرابين من طعام جنائزي، يسمى كيسبوم باللغة

الأكادية، إلى أسلافه الملكيين الذين كان من بينهم أيضًا والدة زيمريليم، ملك ماري (Jonker 1995: 52-53). كما تورد النصوصُ التي تعود إلى عصر السلالة الثالثة في أور، والتي تعدّد القرابين الجنائزية إلى الحكام المؤلّهين من سلالة أورباو، أسماءَ الملكات بوصفهن مشمولات بتلك القرابين (Perlov 1980). مع ذلك، لا يمكن لعبادة السلف الملكي أن تفسّر وجود كل تلك التماثيل النذرية. فقد كانت 'أوثان الملوك' توضع في مكان ذي طابع ديني لا يسمح بدخوله إلا لقلّة، حيث تمارَس عليها طقوس تبجيل معينة، ولربما أُخرجت الأوثان في بعض المناسبات لكي تُعرض على العامة (I. J. Winter 1992). وماذا عن بقية التماثيل النذرية؟. في ما يتعلق بالأعضاء غير المقدسين في طبقة النخبة، بإمكاننا أن نتخيل أن تلك التماثيل كانت تُصنع لأسباب دينية في المقام الأول، حتى ولو كانت مكانة المكلِّف، بوصفه من النخبة، تجعله بمعزل عن بقية أفراد الشعب، ولربما كانت إمكانية الحصول على تمثال نذري تُعتبر امتيازًا لا يتمتع به سوى قلة. يشير سبايكت (Spycket 1981) إلى جنس (genre) تماثيل النذور الأنثوية، بكامله، بأنه يمثّل أميرات، مع ذلك، لا حاجة للافتراض بأن كل التماثيل النذرية الأنثوية تحظى بمكانة ملكية. وإذا قدمنا كل التماثيل على أنها تصوِّر أميرات، فإننا نعطي انطباعًا عن مجتمع مقسّم إلى رعاة فنون ملكيين وأشخاص غير ملكيين مُستَثْنين من استخدام التماثيل.

إذا كان التمثال النذري بورتريه مقدَّم إلى إله لا إلى مشاهدٍ بشري، فإن جوانبه الأيديولوجية، جنسية كانت أو سياسية، تتحوَّل إلى إشكالية واضحة. فالتمثال موجود في المكان لأجل الإله، لأجل إرضاء الإله، لماذا إذًا كان من الضروري ترميزه بالعلامات الأيديولوجية الخاصة بالحكم أو بالأنوثة أو الذكورة المثالية؟. الجواب قد يكون ذا شقين. أولاً، ينبغي أن ننظر إلى الوظيفة: إذا كان المقصود من التمثال الحلول محل المرأة من حيث جوهرها، يتعيَّن آنذاك تحويل الهوية الجوهرية الخاصة بالفرد إلى هذا التمثال لكي يتمكّن من القيام بوظيفته. كان ذلك هو الدافع الأساس للتكليف بصنع التماثيل النذرية. وإلى جانب الوظيفة التي يقوم بها التمثال النذري بما هو بديل؛ يمكن أن نأخذ بالاعتبار جانبًا آخر: أساليب عمل النظرة المتأملة التي ناقشناها سابقًا. في المروية اللّكَانية الأنموذجية، توفّر النظرةُ المتأملة المهيمنة الإطارَ البنيوي لمجال النظر

الذي يسمح بإدراج النوع المعياري في ترتيب الرمزي الثقافي عبر المجال البصري. في الدراسات النسوية الأخيرة جرى انتقاد المفهوم اللَكَاني للنظرة المتأملة، التي عرَّفتها لورا مولفيه (Laura Mulvey) بأنها ذكورية تحديدًا، والتنويه بوجود النظرة المتأملة الأنثوية، تشييء (objectification) الذكر وإلى ما هنالك، جنبًا إلى جنب مع النظرة المتأملة لذكرٍ مغاير-طبيعي. وفي ما يتعلق بمدونات ما بين النهرين، ينبغي للتحول المباشر لتلك الانتقادات الأخيرة أن يأخذ في الاعتبار السياق المختلف كليًا للإنتاج الفني. وهنا أيضًا ينبغي التزام الحذر قبل افتراض وجود طبيعة تاريخية-كلية الوجود (omni-historical) في تلك النظريات، كما ينبغي الاستفادة، فقط، مما يبدو قابلاً للتطبيق. لأن إمكانية أن يعبّر عملٌ فني ما عن أي شيء آخر غير نظرة متأملة مهيمنة في أي حضارة قديمة، حيث كان الإنتاج الفني والاستهلاك على نطاق واسع محصورَيْن بقطاع محدود من المجتمع، ليست هي ذاتها المتوفرة في سياق الفنون ووسائل الإعلام المعاصرة الذي تطوّرت فيه النظريات النسوية الحديثة، ولأسبابٍ منطقية. مع ذلك، إذا تبنَّيْنا أيديولوجية النوع والنظرة المتأملة الذكورية لتكون إطارًا مرجعيًا لوصف تلك التماثيل النذرية الأنثوية، فإنها تبدو أيديولوجية مقيِّدة إلى حد ما.

ركَّزتُ في الفصلين السابقين على العلاقة التي تربط بين الجسد وتراكيب الجنسانية. وكان العري، بوصفه تعبيرًا عن الذكورة أو الأنوثة ومعانيهما، هو نقطة التركيز في دراسة الجسد لدى محاولة تحميله بالمعاني، من خلال منظومات الدلالة، بوصفه جسدًا مجنسنًا. لكن الجسد العضوي بالنسبة لسكان ما بين النهرين كان، أساسًا، موقعًا لانعكاس أو لإظهار الفردية والهوية الوجودية وحتى المصير الفردي. وإذا اقتصرنا في استقصاءنا لمفاهيم الجسد على المعايير المادية المجندرة ، فإن من شأن ذلك تقديم فكرة عن تصورات سكان ما بين النهرين عن الجسد بوصفها جنسية فقط، أو جنسية على نحو أساس، بدل كونها تركيبة مؤلَّفة من بعض جوانب الهوية التي يتقاطع معها النوع المعياري. كان الجسد نصًا من نوع ما، نص نُقِشَ عليه فأل القدر منذ لحظة خلقه. لكن هذا الجسد بوصفه هوية لم يكن محصورًا بتكوين الجسد كما نراه اليوم. كانت أجزاء الجسد وسوائله، وإلى ما هنالك، تُعتبر مساوية من حيث الأهمية. لم يكن يُنظَر للهوية بمنظور ثنائية ديكارتية العقل/ الجسد، أو الجسد والروح؛ ولم يكن الجسد مقيدًا بحدوده

الخاصة في التعبير عن الذاتوية. بل كان الجسد شبكة، تركيبة مؤلّفة من أجزاء، فكل ما كان يُعتبَر ماديًا كان يضاف إليه أجزاءًا قابلة للفصل: كالشعر والأظافر والسوائل. وفي نفس الوقت، كانت تلك الأجزاء القابلة للفصل تضم الجزء الأكبر من العناصر. ورغم أن الأجزاء المذكورة قد تبدو بالنسبة لنا امتدادات منطقية للجسد، كان سكان ما بين النهرين يضيفون إليها أيضًا الظل والثياب، كما كانوا يضيفون، وهو الأهم بالنسبة لنا في ما يخص الفكرة التي نهدف لإظهارها، التمثال. ما من شك في أن إمكانية إضافة هذه الإمتدادات الجسدية أوجدت قلقًا عميقًا في ما يخص الجسد وحدوده وامتداداته وتجليات جوهر الهوية. باختصار، لا يمكن وضع نظرية عن الجسد بوصفه مجرد وسيلة للتعبير عن ثنائية جندر- جنس. كان يجري إدراك الهوية بما هي شكل من 'الحضور'، لكن ذلك الحضور (المجندر بالضرورة) كان يمكن أن يتجلى بأشكال متعددة.

3/5) إنهيدوانا، كاهنة القمر

ربما كان قرص إنهيدوانا المصنوع من المرمر [اللوحة رقم 25] أجمل قطعة نذرية تحمل صورة امرأة معروفة تاريخيًا. كانت إنهيدوانا الكاهنة الرئيسة لإله القمر نانا في أور خلال عهد والدها سرجون الأكادي (2279-2332 ق م تقريبًا). ويبدو أنها شغلت في حياتها مناصب رفيعة أخرى في معابد عدة. عُرِفت إنهيدوانا من خلال بعض الكتابات المعاصرة لها، وذكرت المدونات أنها وضعت العديد من المؤلفات الأدبية، تراتيل خاصة بالإلهة إنانا. وبالتالي يبدو واضحًا أنها كانت تُعد امرأة بالغة الأهمية في عصرها، وواحدة من أبرز أفراد النخبة الحاكمة. عُثر على قِطَع القرص الذي يحمل صورتها عام 1927 في أثناء حفريات تنقيب في أور، وهو موجود حاليًا في متحف جامعة بنسلفانيا حيث أعيد تركيب أجزائه. ويدلّ الموقع الذي عُثِر عليه فيه، في جبارو حيث كان مكان إقامة الكاهنة، أنه لم يكن على الأغلب متاحًا لجمهور النظارة أكثر من غيره من البورتريهات النذرية المذكورة آنفًا. لم يُعثر على القرص، على أي حال، في سياق أركيولوجي مناسب، بل كان يشكل جزءًا من حشوة داخل ممر، ما يجعل أي نقاش حول موقعه الأصلي في جبارو ضربًا من الحدس (Wooley 1976: 56, 224). توجد كتابة على ظهر القرص تعرِّف بالمانحة وبلقبها (Frayne 1993: 35-36):

إنهيدوانا، كاهنة زيرو،
زوج الإله نانا،
ابنة سرجون، ملك العالم،
في معبد الإلهة إنانا-زازا
في أور، صنعت قاعدة للجدار [و]
أطلقت عليها اسم: منصة، مائدة الإله آن.

جرى نسخ هذه الكتابة في العصر البابلي القديم لدى نسخ مجموعة كاملة من الكتابات الملكية التي تعود إلى السلالة الثالثة في أور وإلى السلالات الأكادية، لأجل السجلات التاريخية في مدن مثل نيبور وأور ولارسا. ويدل وجود الكتابة الموجودة على قرص إنهيدوانا بين تلك الكتابات على أن أي كتابة ملكية خاصة بكاهنة رئيسة كانت تُعتبر مهمة لدرجة توثيقها لأغراض تاريخية شأنها شأن الكتابات الخاصة بملك (Westenholz 1989 :540).

اللوحة رقم 25
قرص إنهيدوانا، مصنوع من المرمر، أور، 2250-2300 قبل الميلاد تقريباً
Pennsylvania PA. University Museum,

يوجد على ظهر القرص مشهد مرسوم بنقش نافر. ورغم الوضع المتشظي الذي كان عليه القرص قبل إعادة تركيبه، يمكننا أن نميِّز مشهدًا طقسيًا يتضمن سكب الخمر لتكريم الإله. تقف إنهيدوانا في مركز المشهد خلف ساكب الخمر مباشرة، وهي تبدو أكبر حجمًا بقليل من مرافقيها. يميِّزها هذان المظهران التكوينيان عمن حولها بوصفها أهم شخصية في المشهد. ويمكن أن نضيف هنا ثيابها المتميزة. فهي ترتدي ثوبًا مؤلفًا من طبقات وغطاء للرأس عده بعض الباحثين خاص بالكاهنات، ويدعى 'آغا' بالسومرية (I. J.Winter 1987: 192; Renger 1967). تم استرجاع قسم كبير من غطاء الرأس، وهناك ما يدل على أنه كان أطول مما هو عليه حاليًا. ترفع إنهيدوانا يدها بحركة مألوفة في المشاهد الدينية، لكنها تكتفي بالإشراف على سكب الخمر من دون أن تمسك بالإناء بنفسها. تعرّف ونتر ساكب الخمر الواقف في المقدمة بأنه كاهن، وهي تعتقد أن إنهيدوانا، رغم كونها كاهنة، فإنها كانت امرأة أيضًا وبالتالي لم تكن تستطيع

القيام بطقس سكب الخمر. تستنتج ونتر من كل ذلك أن القرص قد يكون دليل على الدور المحدود للكاهنة في أداء الطقوس خلال العصر الأكادي، وهو دور تصفه ونتر بأنه ثانوي، وليس بالرئيس (Winter 1987: 189-201). ورغم أن ونتر ترى في عدم قيام إنهيدوانا بأي عمل هنا انعكاسًا لمكانتها المتدنية كامرأة، فإنه لا يوجد في واقع الأمر أي إشارة، سواء نصية أو بصرية، إلى أن الإشراف على سكب الخمر الطقسي لم يكن عملاً مهمًا بحد ذاته. أضف إلى ذلك أن هناك عددًا من الأختام المحفورة التي تضم مشاهد طقسية تبدو فيها بوضوح امرأة تقوم بسكب الخمر (e. g. Colbow 1991: no. 24; Collon 1982: no. 31; Boehmer 1965: no. 384)، ما يدلُّ على أن جندر ساكب الخمر لم يكن بالضرورة بأمر ذي بال. في الأعمال الفنية التي عُثِر عليها بحالة غير سليمة، قد نتورط أيضًا بتحديد نوع شخوص معينة على أساس الفعل الذي تؤديه في المشهد. والواقع أن نوع الشخوص التي تحيط بإنهيدوانا لا يمكن تحديده بسهولة عن طريق النظر بسبب حالة القرص.

تفترض ونتر أن ساكب الخمر ذكر. وبالتالي فهي ترى في ذلك تقسيمًا صارمًا بين أدوار النساء وأدوار الرجال في الطقوس الدينية، قد يبدو مماثلاً لمثيله الصارم الذي تؤكد ونتر وجودَه بين المجال العام الذكوري للسياسة ودين الدولة من جهة، ومن جهة إخرى المجال الخاص الأنثوي في المنزل (Winter 1987). وبالنظر لأوجه التشابه التي جرى تحديدها بين بلاد ما بين النهرين في العصور القديمة والشرق الأوسط المعاصر من جهة، والمجتمعات القديمة الأخرى من جهة ثانية، فإن مقاربة الأدلّة تجري، غالبًا، انطلاقًا من افتراضات معينة لم تسبق مناقشتها في الكتابات الأكاديمية وتشكّل مع ذلك أساسًا لتفاسير شتى. إحدى تلك الحقائق التي لم يجر التعبير عنها (التي سبق ذكرها) هي أن النساء في مجتمعات الشرق الأدنى القديمة كن يتعرضن لاضطهاد متزايد بمرور الزمن. وهناك افتراض آخر، وهو، وللمفارقة، يتواجد جنبًا إلى جنب مع الافتراض الأول، وهو الاعتقاد بأن الأساليب في الشرق لا يداخلها أي تغيير. وغالبًا ما تؤدي الافتراضات من هذا النوع إلى الإصرار على تعميم صيغ ثنائية من الأنشطة المجندرة التي تتطلب تعطيل المرويات التاريخية أو الأركيولوجية كما نعرفها حاليًا. وتُعد حالة إنهيدوانا مثالاً على ذلك. فهي، كما ورد في الوثائق، شخصية رسمية متنفذة ذات مكانة

سامية في عبادة إله القمر، لكننا نجد في الوقت نفسه أن ظلال الشك تغلّف السلطة المرتبطة بهذا المنصب من دون توفُّر أي دليل سوى أن من شغلن هذا المنصب كنَّ نساء. كما تذكر المدونات بوضوح أن إنهيدوانا نظمت عدة أعمال شعرية، لكن الشكوك تغلف أيضًا حقها الإبداعي انطلاقًا من جندرها/ نوعها (civil 1980: 229). ويُعتبر هذا التشكيك بالكلمة المكتوبة استثنائيًا في المنهجية الخاصة باللغة، التي تعتمد، في حالات مغايرة وإلى حد كبير، على قوانين الأدلة الإمبريقية الوضعية. الحقيقة اللافتة، التي يجد بعضهم صعوبة في تقبّلها، هي أن اسم إنهيدوانا هو أول اسم مدوَّن لشاعر معروف حتى هذا التاريخ. وفي ظل التقليد السائد في تاريخ العالم، الذي يُعنى بالأصول و'بأولِ من' في الحضارة، كما يقول ساموئيل نوح كريمر (Samuel Noah Kramer 1959)، يمكن الاستنتاج أن 'أول كاتب مبدع في العالم' كان امرأة.

ومع أنه لامجال للشك في أن التوصيفات الخاصة بمجتمع الشرق الأدنى قد تم تركيبها فوق طبقات من الافتراضات المسبقة التي لم يجر التعبير عنها، تبرز إنهيدوانا في مكان ما وسط كل تلك التفسيرات بوصفها شخصية استثنائية. وبالنظر إلى منصبها الرفيع ككاهنة رئيسة والأعمال الأدبية التي ألّفتها، تُعد إنهيدوانا امرأة فريدة في المدونات التاريخية لبلاد ما بين النهرين وفي السجلات التاريخية عمومًا. كتابات إنهيدوانا في الواقع أول عمل أدبي معروف يمكن أن يُنسَب إلى فردٍ بعينه، سواء في تاريخ بلاد ما بين النهرين أو في تاريخ أمكنة أخرى. لدينا هنا، إذًا، حالة استثنائية تتمثّل فيها المرأة في مجموعة أعمالها الأدبية بما هي كاتبة. وهنا تبرز أيضًا المسائل المتعلّقة بحق الإبداع وعلاقته بالنوع بما أن الشكوك أحاطت بمصداقية ادّعاءات إنهيدوانا بأنها مؤلّفة تلك الأعمال الأدبية. ما يجري التشكيك به هنا هو إمكانية أن تشغل امرأةٌ ما مكانةً تسمح لها بنظم الشعر في الألف الثالثة قبل الميلاد. لكننا هنا نواجه حالة ورد فيها، وبكل وضوح، وصْفُ امرأة بأنها مؤلفة، وعلينا ألا نعيد كتابة المدونات التاريخية فقط لكي نجعلها تناسب مفاهيمنا المسبقة عن الأنشطة المجندرة في العصور القديمة. لكن إنهيدوانا ليست بالمرأة الوحيدة المؤلِّفة في الألف الثالثة قبل الميلاد. فهناك امرأة أخرى نظمت، على ما يبدو، أغاني حب (shu-sin) الملكية في عصر السلالة الثالثة في أور (Westenholz 1989: 549; Jacobsen 1987a: 85). في المقابل، لم يكن الملوك يوصفون عادة بأنهم مؤلفين لنصوص

أدبية. ويبو أن الملك شولغي، الذي ينتمي إلى السلالة الثالثة في أور، كان استثنائيًا في مهاراته الكتابية، وهو يمتدح إنجازاته في هذا المجال، مع ذلك، لم يشكك أحد في حقه الإبداعي. وتشير كل الأدلة إلى أن إنهيدوانا كانت شخصية مرموقة بحق. كانت امرأة شغلت منصبًا رفيعًا في عبادة القمر. كما كانت امرأة قادرة على تكليف الغير بصنع صرح تذكاري ذي نقوش نافرة يحمل رسمها، وبكتابة إهدائها الخاص عليه. وكانت أيضًا مؤلِّفة لأعمال أدبية عديدة. إلى جانب المؤلَّفات الشعرية التي تقول المدونات إنها من نظمها، ربما كانت قد كتبت أعمالاً أخرى لم تحمل اسمها، وهناك عدد من الأعمال التي تحمل اسمها لم يجر تحريرها ولا نشرها (Westenholz 1989: 548).

الصورة الموجودة على القرص تمثل إنهيدوانا. يمكننا أن نكون واثقين من ذلك بسبب الكتابة الموجودة على ظهر القرص والمدونة التاريخية أيضًا، إضافة إلى سياقها الأركيولوجي. ولكن، بقدر ما نرغب في أن تكون الصورة شبيهة بإنهيدوانا، فإننا مع ذلك يجب أن ننظر إليها مثلما ننظر إلى البورتريهات النذرية. نحن لا نستطيع، كما قال أحدهم، «أن نتعرف على مظهرها الجسدي» في تلك الصورة (Goodnick Westenholz 1989: 539). كما لا يمكننا، بالتأكيد، أن نبدأ بتحليل الملامح المادية للبورتريه الخاص بها كوسيلة للوصول إلى شخصيتها كما كانت في ذلك الزمان. وقد مضى كلٌّ من هلّو وفان ديجك إلى حد وصف ملامحها بأنها «مصمّمة وذكية» ووصف «وقفتها بالعزم والاستقلالية الفردية» (Hallo and Van Dijk 1968: 2). تُظهر الأقوال من هذا النوع الحاجة إلى وجود وعي أكبر بممارسات التمثيل وبالمنهجيات الفنية التاريخية. فلا يقتصر الأمر هنا على أن صورة إنهيدوانا ليست بورتريه يحاكي الأصل بالمعنى الغربي اللاحق للكلمة، بل إن المفهوم اللاحق للبورتريه، الذي، لنقل، يتجسد في لوحات عصر النهضة، لا يمكنه بأي حال أن يسمح لنا بالتوصّل إلى ماهيّة شخص تاريخي من خلال الملامح المادية. ويبدو الاعتقاد بإمكانية تفسير الشخصية على أساس الفراسة من خلال فن البورتريه الخاص بأي فترة زمنية أو أي أسلوب فني، يبدو غريبًا بعض الشيء.

الصورة المنقوشة على قرص إنهيدوانا هي تمثيل لتلك الأميرة لا يؤدي وظيفته عبر الشبه الخارجي، لكنه يستطيع تقريب الأميرة بوسائل أخرى. هي صورة استثنائية

لامرأة ذات مقام عالٍ وهو مقام الكاهنة الرئيسة، مقام أنثوي مجندر كان مع ذلك ينطوي على سلطة. وبهذا المعنى تكون الصورةُ الموجودة على القرص تمثيلاً صحيحًا لجوهر هويتها بما هي كاهنة رئيسة وأميرة. وبما أن القرص ضم صورة إنهيدوانا والكتابة ذكرت اسمها، فقد كان ذلك يعني أنها تقف في جبارو إلى أبد الآبدين. لقد نُقِشت صورة إنهيدوانا على القرص وكُتب اسمها عليه لتخليدها، ولتمثيلها مهما طال الزمن، ويمكننا أن نرى أن من قام بذلك نجح في مسعاه، بما أنها عاشت فعلاً من خلال تمثيلها.

4/5) الهوية المجندرة

كان الجسد، لسكان ما بين النهرين، مجموعة غير مكتملة من الأجزاء والطاقات والمعاني الجوهرية، إضافة إلى جوانب روحية كالأفكار والصور والاسم. ولدى دراسة مفاهيم بلاد ما بين النهرين المتعلقة بالهوية أو بالذاتوية، علينا التفكير بالجسد خارج نطاق التعارض الثنائي جسد/ روح أو تقسيم الهوية إلى خارج/ داخل على أساس الجسدي والنفسي. تقدم مرويّات ما بين النهرين أسلوبًا مختلفًا تمامًا لفهم الجسد والهوية. فهو لم يكن شيئًا محدودًا كاملاً يعبّر عن الذاتوية، ولا هو الصفات الفردية للشخص أو نوعه/ الجندر، وما إلى ذلك. كان الجسد شبكة أو أجزاء مجمَّعة، حيث لم يكن للجسد المادي نفس الحدود التي ننسبها له في عصرنا الحالي. يحاول بعضُ المنظرين النسويين المعاصرين، مستعيدين بذلك علم الظاهرات الخاص بموريس مِرلو-بُنتي (Maurice Merleau-Ponty)، القيامَ بتنظير عام للجسد بما هو الموضِع الواعي للكينونة، رغم سعيهم لوضْع مفهوم للنوع والجنسانية بوصفهما تاريخيّين ومتغيّرَيْن. لكن معرفة العصور القديمة في مصر أو في الشرق الأدنى، ولو بالحد الأدنى، كفيلة بكشف مكامن النقص في هذه المقاربة. لسكان ما بين النهرين، لم تكن الذات موضع الوعي، ولا كان الجسدُ العضوي الكينونةَ المحدودة التي نظنّها، بل ترابط أو تجميع لأجزاء تحمل دلالات مؤشِّرة (indexical) أشبه بصِيَغ الأجساد في كتابات دِليوز وغوتّاري(Deleuze & Guattari 1987:74). فوصفهما للجسد الخالي من الأعضاء (Body Without Organs, BWO) ليس إشارة إلى سطح الجسد البشري، كما تفترض بعض الإشارات الخاطئة إلى

هذا الوصف في الكتابات الأركيولوجية، بل جزء من دفق جزيئاتِ أجسادٍ وأشياء تتمتع بوضعٍ متماثل وجوديًا. الجسد الخالي من الأعضاء، من منظور لِدلوز وغوتّاري، إذًا، إشارة إلى الأجساد البشرية والحيوانية والنصية والثقافية والسياسية، وليس إلى الجسد البشري بوصفه كينونة يمكن تمييزها. هذا التصور لدفق الجزيئات مماثل، من الوجهة الوجودية، لرؤية سكان ما بين النهرين للجسد وللاسم ولحافّة الثوب، وإلى ما هنالك، أشياء تدور جميعها بصورةِ حضور. إذا لم يكن الجسد تامًا في ذاته أو ثابتًا، إذا كانت طاقاته وقواه تجتاز حدوده وبالتالي تخل بتوازنه، يمكن للهوية عندها أن تمتد خارج نطاق الجسد إلى أشياء من نوع فن البورتريه. تصبح البورتريه النذرية، آنذاك، تقريبًا (approximation) حقيقيًا أو حضورًا حقيقيًا للمانحة، لكن هذا التقريب لا يقوم على أساسِ شَبَهٍ مُحاكي. يمكننا، بدل ذلك، أن نأخذ في الاعتبار ما يُطلِق عليه دريدا منطق الإضافة (supplement). وفي معرض مناقشته مصطلح الإضافة، يبيّن دريدا أن ما يُعدّ تباينًا بين الشيء الأصلي أو الكلمة الأصلية والإضافة أو الزيادة عليهما، هو في واقع الأمر علاقة. فكلاهما جزئين من نفس المنظومة، لأن المصطلح الأصلي هو، فعليًا، ما يجعل نقيضه الثنائي ممكنًا، وقد تم إبعاد هذا التناقض من المصطلح الأصلي لكي يجري، على وجه الضبط، تشكيله وتقديم معنى للحضور يكون أكثر اكتمالاً (Derrida 1974: 269-316).

يعود السبب في كون صيغة ديلوز وغواتاري الخاصة بالجسد الخالي من الأعضاء، وتفكيك دريدا للثنائيات، يقدّمان أداة تفكير بديلة عملية، من خلال مفاهيم ما بين النهرين المتعلقة بالهوية والجسد، إلى أن أولئك الفلاسفة قد سعوا عمدًا إلى الإطاحة بالثنائية الديكارتية وإرثها. وبتعبير أدق، الفلاسفة المذكورون يدَّعون أنهم مفكرين ينتمون للفكر المناقض للأفلاطونية. وبما أن الأفلاطونية ومفاهيمها الخاصة بالمحاكاة تُعد غريبة لنظرية الوجود في بلاد ما بين النهرين، فإن بإمكان الفلسفات (الأوربية) المعاصرة المناقضة للأفلاطونية أن تسمح لنا بإعادة النظر ببعض الافتراضات الأساس المطبَّعة المتعلقة بالهوية والجسد والتباين، التي طبَّقناها من دون قصد على ثقافة لا تلتزم بالتصورات الأفلاطونية عن الهوية. وبذلك يمكننا السعي لإيجاد بدائل عن الاستقطابات الثنائية التي كان لها تأثير مضلِّل في عملية تنظير مفهوم الجسد والنوع

والهوية، كما يمكننا إعادة النظر بمركزية الذات كما صاغها الخطاب الغربي في عصر التنوير وما بعد التنوير. وبالتالي يمكن لمدونات ما بين النهرين أن تخلق إشكاليات تتناول العديد من الافتراضات المتعلقة بتعريف الجسد ومادّيته وهويته المجندرة، التي تعتمد عليها النظريات المعاصرة الخاصة بالجسد والنقد النسوي.

اللوحة رقم 26

تمثال نذري لامرأة، أور، السلالة الثالثة، المنطقة غير معروفة. المتحف البريطاني.

يتضح بالتالي أن مفهوم الهوية، الذي حاولتُ تعريفه بما هو مميِّز لنظرية الوجود في بلاد ما بين النهرين، مناقض تمامًا لثنائية العقل/ الجسد الخاصة بالتقليد الغربي. وإذا نظرنا إلى التمثال النذري في سياق هذا المفهوم للهوية في بلاد ما بين النهرين، الذي يعد التمثالَ المذكور تجميعًا لجوانب من الجسد تتضمن أشياء من نوع الاسم والظل؛ يمكن وصفه، بما هو تمثيل بصري، بأنه يمتلك إمكانية تكوين حضور فعلي. وهنا نتذكر الكتابات التي تحمل وصية للتمثال بأن يتكلم. توجد إحدى تلك الوصايا على تمثال نذري أنثوي (BM 114400) [اللوحة رقم 26]. وهو مجهول المصدر، في المتحف البريطاني يعود إلى عصر السلالة الثالثة في أور، كُتِبَ عليه 'إلى سيدتي [. . .] تقدمة مني، ولعلّه يتكلم'. البورتريه النذرية، إذًا، شكل من أشكال الحلول محل شخص آخر، هو ظهور للشخص من خلال عملية إعادةِ إنتاجٍ شبيهة بتلك التي وصفها لَكَان (Lacan 1973: 105-119). التمثال النذري ليس بورتريه يؤدي وظيفته من خلال الشبه الخارجي، بل هو جوهر الذات أو شكل منفصل عنها. ويمكن أن نضيف هنا أن اختلاف الموضوع (المنحوتة)/ الذات (الجسم العضوي) ليس ثنائية، بل يشكّل أجزاء مكوِّنة من تركيبة الهوية. بالتالي، يجري التعبير عن الأنوثة هنا بما هي جوهر هوية المانحة. وإذا كان قد تم سلفًا وسْم (mark) الهوية الجوهرية أو تشكيلها بواسطة أيديولوجية النوع، أي إذا كان الجنس، شأنه شأن النوع، يُركَّب ويُمارَس دائمًا من المجتمع بصورة مسبقة، كما تقول جودِث بتلر (انظر الفصل الأول)، فبإمكاننا الافتراض أن وظيفة التمثال النذري، بما هي أكمل تكافؤ ممكن، ينبغي أن ترمِّز الجسد ليصبح جسدًا مجنسنًا. بعبارة أخرى، ينبغي أن تكون جوانب معينة من التماثيل أنثوية على نحو مميَّز لكي تؤدي تلك التماثيل وظيفتها بوصفها تماثيل نذرية صحيحة: الملابس

والحلي، نسب الجسد مع تشكيل بسيط للثديين، تسريحات الشعر، إضافة إلى الكتابة النذرية. تلك هي الملامح المرئية التي يمكن لنا الإشارة إليها على أنها تضفي على التمثال سمة تمثال نذري أنثوي. ولا توجد إشارة إلى أن تلك التماثيل الأنثوية هي أقل كمالاً أو أكثر صعوبة من أجساد التماثيل النذرية الذكورية. كما لا يجري إبراز إمكانيات الإنجاب، ولا توجد منطقة محدَّدة مصوَّرة إيروتيكيًا، وليس هناك أي إشارة إلى النقص المرتبط عادة بتمثلات النساء. وعندما نتفحص تماثيل أخرى لنساء، تعود إلى نفس الفترة ا لزمنية، نرى أن الملاحظات التي عرضناها تنطبق فقط على التماثيل النذرية الأنثوية. فالأجساد النسائية، في مواقع أخرى، يُضفى عليها طابع جنسي وإيروتيكي واضحَيْن في الممارسات التمثيلية في بلاد ما بين النهرين. ولا نعرف على وجه اليقين إلى أي مدى يمكن لنا أن نعزو هذا الاختلاف إلى الرعاية أو إلى وظيفة التمثال النذري بوصفه بديلاً عن المانحة، لكننا لا نستطيع أن نقول عن تلك البورتريهات أنها من حيث الأساس موضوعات لخطاب ذكوري يكيّف التمثال الأنثوي طبقًا لرغباته، كما لا يمكن تعريف تلك التماثيل النذرية بمصطلحات موضوعات النظرة الذكورية المتأملة. وبهذا المعنى، تبقى هذه التماثيل مثالاً عن جنس فني فريد ينتمي إلى بلاد ما بين النهرين، محدَّد بسياقه التاريخي الاجتماعي.

6) موقع للمرأة : الأنوثة في الفن السردي

ثمة قول يتردد دائمًا في ما يخص تماثيل النساء في العصور القديمة في الشرق الأدنى، مفاده أن التماثيل الأنثوية لا تظهر في الفن العام. يقودنا هذا النوع من التفكير إلى القول إن الفن شأن عام، وبالتالي فهو حيّز ذكوري، إذًا فإن المنطق يقتضي إبعاد التماثيل الأنثوية إلى المجال الخاص. ومن الطبيعي أن يؤدي الانطلاق من مقدمة كهذه إلى الإتيان بتفسيرات للأعمال الفنية ووظائفها تحكمها توجّهات محددة، حيث أنه إذا كان الموضوع يحمل صورة امرأة، فالتفسير الأركيولوجي غالبًا ما يحوّله إلى 'موضوع خاص'. لكن التقسيم الدقيق لمجاليّ عام/ خاص الذي نعتمد عليه، شأنه شأن العديد من تعاريف الأجناس الفنية المستمَدَّة من أمكنة وأزمنة أخرى، لا يمكن تأييده في ما يخص المواد الآتية من بلاد ما بين النهرين. على سبيل المثال، إذا انطلقنا من أبسط المستويات، فإننا قد نعرّف الأختام الأسطوانية التي تُعتبَر من الأجناس الفنية المميِّزة لحضارة ما بين النهرين، بأنها أكثر أشكال الفن عمومية، أكثر عمومية بالطبع من النقوش النافرة على جدران القصور في العصر الآشوري الحديث، رغم أن تاريخ الفن يصنّف النقوش النافرة الآشورية، عمومًا، بأنها فن عام (e. g. I. J. Winter 1981; Pittman 1996)، ويصنّف الأختام الأسطوانية بأنها فن خاص، وذلك على أساس مقياس النقوش المعنيّة، فقط لا غير. وإذا كان من الممكن تقسيم المجالين العام والخاص إلى فئات أصغر، استنادًا إلى زيادة إمكانية مشاهدة الأعمال أو محدودية ذلك، فمن الواجب إعادة النظر في تلك التصنيفات. فما من شك في أن الأختام الأسطوانية والدمغات العديدة لتلك الأختام قد شاها عدد من الأشخاص يفوق بكثير عدد ممن شاهدوا فن القصور، وبالتالي يمكن تصنيف الأختام الأسطوانية، بحق، في خانة المجال العام، بما أنه لم يكن هناك أي قيود تحدّد امتلاك الختم عدا توفّر إمكانية دفع كلفة صنع الختم بوصفه من الأغراض الشخصية. كما أن إمكانية رؤية دمغات الختم كانت أكثر انتشارًا عبر المستويات الاجتماعية، بما أنه كان مظهرًا شائعًا في صفقات الأعمال اليومية

وفي العقود القانونية. في المقابل، نرى أن التماثيل المنصوبة في المسارح الدائرية، التي كانت تُعتبَر عمومًا شكلاً شائعًا من الفن العام، هي أيضًا جنس فني لم يكن على الدوام جنسًا عامًا في بلاد ما بين النهرين. وهنا يمكن الاستشهاد بالتماثيل النذرية الأنثوية التي ناقشناها في الفصل الخامس. وفي حين قد يرغب بعضهم في عد تلك التصاوير شكلاً استثنائيًا من الفن العام المكرّس لتمثيل نساء تاريخيات معروفات (Schlossman 1967)، فإن تلك التماثيل النذرية كانت تؤدي وظيفة دينية محددة، رغم أن المرء قد يتردد في الإشارة إليها بوصفها جنسًا فنيًا ينتمي للحيّز الخاص.

اعتمدت كلٌّ من الفنون ذات المقياس الصغير والفنون ذات الموضوعات الضخمة، في بلاد ما بين النهرين، استخدامَ التصاوير السردية التي كانت تتضمن شخوصًا أنثوية. فبدل تصوير بعض الحقائق عن مكانة النساء أو أدوارهن في المجتمع، كان يجري إقحام النساء، في تلك المشاهد، ضمن سرديات تكوِّن سلوكاً مجندرًا معياريًا وتتركّز عادة على الذكورية. تَظهَر صورُ الآلهات والنساء البشريات بأساليب فنية متعدّدة، لكن أيًا من تلك المشاهد لم تكن 'تصاوير نساء' فقط، أي ذلك النمط من التمثلات التي يمكن عجها تشكّل مروية لحياة امرأة ما. ومع أن تاريخ النساء، في ما سبق، عدهن فئة منفصلة ينبغي 'العثور' عليها في المرويات التاريخية أو البصرية، ومن ثم دراستها كفئة متميزة، فإن هذه المقاربة تواجه حاليًا انتقادًا واسع النطاق. إضافة إلى ذلك، لا يمكن تَتَبُّع أثر الحقيقة التاريخية الخاصة بالنساء في المشاهد السردية، حتى ولو التزم المرء بتلك المنهجية الماضية لأن من النادر، كما يقول ميشيل ماركوز (Marcus (1995a Michael، أن نرى في فن الشرق الأدنى القديم مشاهد للحياة اليومية تُظهِر أنشطة النساء. ويمكن أن نضيف إلى هذه الملاحظة إن الافتقار إلى مشاهد من نوع 'الحياة اليومية' لا يقتصر على التصاوير الأنثوية. فنحن لا نشاهد عادة في تمثلات ما بين النهرين، التي تصوّر المشاغل الذكورية أو الأنثوية، العادية اليومية، التي نراها مصوَّرة في الفن الجنائزي المصري على سبيل المثال، حتى ولو كان من المستبعد أن تكون التقسيمات، من هذا النوع، والخاصة بالعمل واضحة المعالم في الحياة الواقعية. بالتالي يمكن أن نربط غياب تصوير الأنشطة الأنثوية التاريخية الحقيقية عن المرويات البصرية، بالجنس الفني أكثر مما يمكن ربطه بالجندر. لم يكن سكان ما بين النهرين في حاجة إلى تسجيل تلك الجوانب من الحياة مثلما

كان المصريون في حاجة إلى تسجيلها لأجل معتقدات دينية مصرية خاصة محدَّدة. بالتالي نحن في حاجة إلى توضيح بعض الأمور بشأن الاستخدامات المحددة ثقافيًا للتمثلات البصرية، وذلك قبل إطلاق الأحكام على تقسيمات النوع في التمثيل.

ثمة فكرة متَّفَق عليها عمومًا في مجالَيّ الأنثروبولوجيا وتاريخ الفن مفادها أن المجتمعات لا تستخدم جميعُها الفنَ بنفس الطريقة، إذًا لا يمكننا والحال هذه الحديث عن الجندر في مجال الفن من دون معرفة شيء ما عن الممارسات التمثيلية. تستند الملاحظاتُ المتعلقة بتضمين تصاوير النساء في الفن أو إقصائها عنه، إلى مفاهيم مسبقة معينة تتعلق بماهية الفن. وهي تنطلق، تحديدًا، من مقدمة تقول إن الفن مشروع يسعى لتقليد العالم وتفاصيله عن طريق المحاكاة، وإن كل الأعمال الفنية أو التمثلات، طوال التاريخ وفي كل المجتمعات، تسعى إلى عكس كل نواحي المجتمع الذي تعيش فيه. ما من شك في أن هذا المفهوم 'للفن' ليس الذي يمكن تأييده لأي حضارة. على سبيل المثال، بإمكاننا أيضًا القول: إننا نادرًا ما نجد في اليونان، في ذروة عصرها الكلاسيكي، تماثيل لنساء تاريخيات حقيقيات، وإن مردّ ذلك يعود لمكانتهن الاجتماعية الدونية. فتماثيل النساء في ذلك العصر جميعها تصور شخصيات أسطورية أو مجازية أو في أفضل الأحوال، مجهولة وتحمل طابعًا عامًا، حتى في الفن الجنائزي. ومع أن هذه الملاحظة المتعلقة بغياب التمثيل المباشر لنساء تاريخيات في اليونان في العصر الكلاسيكي، أو بندرته، صحيحة، فإنها أيضًا قد تكون أيضًا مضلِّلة لأن النساء لم يكنَّ وحدهن المحصورات ضمن المجال الأسطوري أو الصورة التي تحمل طابعًا عامًا. فتمثلات الرجال التاريخيين نادرة أيضًا، لأن الفن الإغريقي في القرن الخامس لم يكن ليُعنى بتصوير الأفراد التاريخيين، سواء كانوا رجالاً أو نساء، بل كان يفضل الصيغ الأسطورية أو المجازية للتمثيل. وهذا، بالطبع، لا يلغي الحجج التي يجري إيرادها في معرض إثبات المكانة الدونية للمرأة في أثينا في القرن الخامس، لكن غياب تمثلات 'واقعية' لأنشطة النساء وأساليب تزجيتهن الوقت، لا يكفي للبرهنة على ذلك. والواقع أنه لا يوجد من يقترح فَهْم غياب مواضيع معينة عن الفن الإغريقي الكلاسيكي بهذه الطريقة 'الواقعية'، رغم الزعم القائل إن الفن الإغريقي أكثر طبيعيةً والتزامًا بالواقع من فن ما بين النهرين.

نلاحظ في الأركيولوجيا الخاصة ببلاد ما بين النهرين أنه بَدَل عد الأعمال الفنية

تصاوير تلتزم بأعرافها الخاصة في التمثيل، كان هناك تقليد يقضي بمعاملة الفنون البصرية وكأنها مجرَّد ملحقٍ للمروية التاريخية، وكأن الفن لا يعدو كونه صورة منعكسة يمكنها تقديم البرهان الذي يؤكد ما حدث فعلاً في العصور القديمة. تُفضَّل هذه الطريقة في فهم الفن، على نحو خاص، عندما تكون التصاوير المعنية قد نُفِّذت بشكلِ سردية. بدأ التمثيل السردي في بلاد ما بين النهرين منذ نهاية الألف الرابعة قبل الميلاد. ولم يكن هذا الفن السردي يُعنى بتصوير أمور من نوع الأنشطة اليومية للعمال أو الحياة العائلية. فقد انصب اهتمامه على نحو رئيس على السياسي وعلى الخارق للطبيعة، وغالبًا على المزج بينهما. ورغم أن المجالين يُعرَّفان عادة بأنهما مجالان ذكوريان، فإن تصاوير النساء تشكل جزءًا لا يتجزأ من كليهما. الفكرة هنا ليست في الغياب المحزن للنساء عن التمثيل أو في غياب الأجناس الفنية المكرّسة للشواغل النسائية، بما أنها بنْية قائمة قبل أن يجري تمثيلها. الفكرة هي أن المرأة مكوّن مهم محبوك ضمن سردية ذكورية بهدف تمكين الخطاب الذكوري المعياري من تكوين نفسه بواسطة التغيرية و/ أو الإقصاء.

1/6) السردية البصرية

كانت تعاريفُ السردية، التي تؤخذ عادة في الاعتبار من حيث علاقتها بالنص الأدبي، ومنذ زمن طويل، مركزَ اهتمام تاريخ الفن في الشرق الأدنى. تشير السردية التصويرية إلى تكوين يسرد، أو يروي عبر الأفعال، حدثًا أو سلسلة من الأحداث التي يمكن تحديد تسلسلها الزمني. وقد يتألف التكوين من مشهد واحد أو من عدة مشاهد مرتبطة ببعضها، وهو يُعرَّف عمومًا بأنه وسيلة لنقل حكاية موجودة سلفًا، لكن من خلال الصور. قد تكون الحكاية حدثًا تاريخيًا حقيقيًا أو قصة خيالية أو أسطورية. وتميّز آيرين ونتر بين نوعَيْن من السردية في الفن البصري في بلاد ما بين النهرين. يتمثّل النوع الأول في «الحالات التي تظهر فيها السردية عبر نص كلامي؛ وتكون الصور مجرد رسوم توضيحية للنص»، وهذه «ليست سرديات بحد ذاتها بل مجرد إشارات إلى السردية». أما النوع الثاني فهو الحالة التي تكون فيها السردية كامنة في التمثيل. أي يصبح بالإمكان قراءة القصة من خلال الصور (Winter 1985: 11). تُعد السردية عمومًا شكلاً من أشكال التواصل «يحمل معنى واحدًا»، أو أداةً أو موقعًا لتمرير

معنى موجود سلفًا (Derrida 1982: 309). في الفنون البصرية، يُعرَّف التمثيل السردي غالبًا بأنه تصاوير تدوِّن نصًا موجودًا سلفًا. بالتالي فإن أولوية النص أو الحدث تُعد المَلْمَح الرئيس للسردية بصرية كانت أو كتابية. ولكن إذا كان 'المعنى' صيرورة تحدث عبر ممارسات المجال البصري والكتابي على السواء، فإن الصور تقوم آنذاك بدور في تركيب السرديات الثقافية التي تسهم في صياغة الرمزي. يعرِّف جاك لَكَان ترتيب الرمزي بأنه ترتيب الدلالات الذي يجري إدراج الذوات الإنسانية ضمنه. هو الترتيب الذي يحدد موقع الفرد بالنسبة إلى العالم الواقعي وهو يتألف عمومًا من شبكة من الرامزات «Signifiers» (Lacan 1977: 1-7; 146-178). الدلالة البصرية والدلالة الكلامية مرتبطتان بعلاقة تبادلية يصفها لَكَان بأنها سلسلة ذات دلالة تصل بين المعاني في صيرورة لا تنتهي من الدلالات. يمكن أن يفيدنا هذا المفهوم اللَكَاني عن الرمزي في التوصّل إلى أفكار معمَّقة حول تمثيل النوع المعياري في السردية.

فن ما بين النهرين غالبًا ما حظى بالاحترام بوصفه مهد السردية التصويرية في تاريخ الفن العالمي، كما كانت تجري الإشادة به باعتباره بمثابة تمهيد لظهور الصيغ المتطورة للتقاليد الإغريقية والرومانية اللاحقة (Frankfort 1954; Winter 1985; Pittman 1996). يقول إرنست غمبرتش في مقالة شهيرة بعنوان (تأملات في الثورة الإغريقية/ Reflection on the Greek Revolution) إن السردية الحقيقية لم تتطور في بلاد الإغريق إلا بفضل رعاية الديمقراطية الناشئة هناك (Gombrich 1946: 116-145). ويضيف إن حرية النظام السياسي هي التي سمحت بحرية التعبير والحركة التي يتطلّبها التمثيل السردي. في المقابل، كان الفنانون عاجزين عن تطوير هذا الشكل التمثيلي في ظل حكومات استبدادية، حيث كان الحاكم الطاغية يتحكم بكل أشكال الإنتاج الفني. وخلافًا لما تقوله نظرية غمبرتش الخاصة عن الأصول الديمقراطية، تُعدُّ السرديةُ الشكلَ الأكثر ارتباطًا بالواقعية، واستطرادًا بالتقسيم الثنائي الحقيقة/ الدعاية السياسية. في الواقعية يُعد الرامز متطابقًا مع موضوعٍ مرموزٍ إليه موجود مسبقًا. وليس من السهل إدراك صيرورة إنتاج الرامز بما هو رامز. بالتالي، فإن السردية، حتى في أكثر تجلياتها واقعية، مُنتَج، وليست انعكاسًا لصورةِ حدثٍ ماض أو نصٍ. بعبارة أخرى، السردية الواقعية هي، وعلى نحو يدعو للأسف، إحدى أكثر أنواع التمثيل قهرية،

وهي معتمَدة في مشاريع لا تمت للديمقراطية بصلة، كالدعاية السياسية وتكوين المعايير المهيمنة. ويمكن لأشكال السردية، بما هي موقعٌ للدلالة، أن تكون مصدرًا خصبًا لتقصي تكوين الأنوثة. وهنا يمكن تحليل علاقة النساء التاريخيات الحقيقيات بالتصاوير الجنسية وبأيديولوجية النوع.

2/6) فضاءات الأنوثة: النساء في الحرب

ما فضاءات الأنوثة في الفن السردي؟. يناقش ماركوز مسالة إقصاء النساء من القطع الفنية التذكارية الضخمة وغياب التمثلات الخاصة بالحياة اليومية للنساء، بوصفها تعكس أيديولوجية الجندر التي سادت بلاد ما بين النهرين (Marcus 1995a). ولا يمكن معرفة اختلاف المكان المخصَّص للمرأة من خلال ملاحظة وضع القيود على نصب تماثيل النساء في الصروح أو إقصائها منها، فقط. فالاختلاف المذكور يضم، إلى جانب ذلك، نشر الأنوثة في فضاءات بعينها أيضًا. وترقى هذه الممارسة إلى مصاف ما يمكن عده رؤية منظمة لفضاءات الأنوثة. وبالتالي فنحن نتعامل هنا مع تراكيب للأنوثة، وليس مع تصوير حرفي للنساء. وتضم هذه التراكيب ما يُعرَض أمام أنظارنا وما لا يُعرَض. وتنطلق تلك الخيارات من أيديولوجية الجندر التي تتواجد في كل مكان، لكنها تتجلى بأساليب محددة ثقافيًا وتاريخيًا. الرواية الرئيسة لثقافة ما بين النهرين تخبرنا بماهيّة 'طبيعة المرأة'. هذه 'الطبيعة'، جوهر الهوية، هي المفهوم الأيديولوجي. الأيديولوجية، إذًا، هي ما يبدو طبيعيًا وأصليًا ومحتومًا، وهي ليست مجرد تمثيل زائف.

هناك مظهران للعنصر الأنثوي في الفن السردي أود مناقشتهما هنا: علاقة الأنوثة بالأنثى، واستخدام المرأة كمجاز. وبالإمكان مناقشة هذين المظهرين ضمن المفاهيم النظامية للتمثيل السردي. لكن هناك نوع آخر من الصورة السردية يعمل على نحو مختلف وسوف أعرضه في نهاية الفصل. وسأطلق على هذه الصورة اسم الصورة الأدائية (performative). ولسوف تثير هذه الصورة إشكاليات تتناول مفاهيم السردية والتمثيل المطبَّقة تقليديًا على فن ما بين النهرين، وتجعل الجنس السردي يتكشّف عن بُعْد آخر.

عندما يُذكَر الفن السردي في ما يخص بلاد ما بين النهرين، فإن النقوش النافرة الآشورية هي أول الأعمال التي تتبادر إلى الذهن عادة. في أعمال النحت النافر الضخمة التي تغطي جدران القصور العائدة للعصر الآشوري الحديث في مطلع الألف الأولى قبل الميلاد، نجد أن الشخوص الأنثوية قد أُدمِجت في السرديات الذكورية. الفكرة المهمة الأولى هنا هي أن النساء الآشوريات أنفسهن لسن مُمَثَّلات عمومًا في النقوش النافرة، المُمَثَّلات هن البابليات، فقط، اللواتي يجري تمثيلهن كأجنبيات، أو نساء أجنبيات أخريات من أراضٍ جرى إخضاعها (Cifarelli 1998). يُعزى غياب الآشوريات هنا إلى موضوع النقوش النافرة: الملك وأفراد حاشيته يشاركون في مشاهد المعارك والصيد، أو في أنشطة طقسية. الموضوع وحده لا يقدّم، بالطبع، تفسيرًا لغياب النساء الآشوريات عن النقوش النافرة، لأنها، كما تقول مِغان تشِفرِيلّي (Megan Cifarelli)، ليست تسجيلاً بصريًا محاكيًا لواقع تاريخي، بل صورة مركّبة يمكن عدها «الناتج النهائي لعدد من الخيارات التمثيلية» (Cifarelli, 1998: 220). وينبغي أخذ الملاحظة الأخيرة في الاعتبار في ما يخص التماثيل الأنثوية الأخرى في النقوش النافرة، وسوف أعود إلى هذه الفكرة بعد قليل. المشهد الشهير الآتي من القصر الشمالي في نينوى، الذي يصور الاحتفال الذي تلا هزيمة عيلام، عام 653 قبل الميلاد [اللوحة رقم 27]، يُعد واحدًا من الحالات الاستثناءات القليلة في ما يخص غياب النساء الآشوريات عن النقوش النافرة في القصور. فهو يُظهِر الملك أشور بانيبال مضطجعًا على أريكة بينما تجلس زوجته أشور-شارات أمامه على عرش مزخرف. يقوم على خدمة الملك والملكة، اللذين نعرفهما من الكتابة الموجودة، مجموعة من الخادمات بينما تعزف مجموعة من النساء آلات موسيقية. إدخال شخوص أنثوية في المشهد خارج ميدان المعركة الحقيقية، هو ما يعرّفنا أن المشهد هنا هو بعد انتهاء المعركة ويُبرِز جو الاحتفال والمآدب. بعبارة أخرى، إدخال شخوص أنثوية يُعتبر هنا مظهرًا مهمًا للقول إن الأحداث تجري بعيدًا عن ميدان المعركة. أما في حالات أخرى، فمن الصعب العثور على مثال لامرأة آشورية في النقوش النافرة داخل القصور.

اللوحة رقم 27

مأدبة آشوربانيبال، نقش نافر من القصر الشمالي، نينوى، 650 قبل الميلاد تقريباً.
المتحف البريطاني

اللوحة رقم 28

نقش نافر يُظهِر نساء في حالة حداد. نمرود، 865 قبل الميلاد تقريباً. زينب البحراني

تجري مشاهد المعارك والغزو، المصوّرة في النقوش النافرة الآشورية، في أمكنة أخرى، خارج بلاد أشور. أي أن الخلفية بلد أجنبي. تظهر النساء أحيانًا، في صخب المعارك، من فوق أسوار المدينة رافعات أيديهن إلى رؤوسهن ما يشير إلى أنهن يضربن رؤوسهن وينتفن شعورهن مذعورات. دار كثير من النقاش بشأن معنى هذه الحركة، لكنه ليس باللغز الذي يتصوَّره الأوربيون (لا يكلِّف المرء كبير عناء البحث عن مراجع في العهد القديم أو في رسوم القبور المصرية القديمة ليتأكد من أن تلك حركة ندب، لأنها لا تزال تمارَس على نطاق عالمي، والاستثناء هنا أوربة الشمالية وأمريكا الشمالية، وليس العكس). وغالبًا ما تُصَوَّر النساء وهن يندبن بعد انتهاء المعركة. كما أنهن يصوَّرن أحيانًا أسيرات حرب يقتادهن الجنود الآشوريون، وقد وضعن أيديهن على رؤوسهن [اللوحة رقم 28]. وتُظهِر صورُ النساء في البلاد المهزومة أنهن يندبن ويتفجعن. وفي هذا الندب بسبب الغزو، تُعتبَر حركتهن المتكررة أداة سردية تخبرنا أيضًا أن الهزيمة نهائية ومدمّرة. لقد أصبحن الآن من دون حماية ذكور، أصبحن تحت رحمة الجيش الآشوري. وهناك مشاهد أخرى لأسيرات حرب، مثل تصاوير البابليين، تُظهِر نساء يجلسن سوية منعزلات أو يعتَنَيْن بالأطفال [اللوحة رقم 29]. وقد جرت دراسة تلك المشاهد بوصفها مصدرًا للأدلّة على حياة النساء: يظهرن وهن يحملن الأطفال ويسقين الماء من القِرَب ويقبّلن الأطفال بل ويرضعنهم. ورغم أن النساء يُفصَلن عادة عن الرجال في الفن الآشوري، كما في مشاهد حملات سنحريب وآشور-بانيبال في سبخات بابل، فإنهن يظهرن في نفس القوارب المصنوعة من القصب مع الأسرى الرجال والجنود الآشوريين (Albenda 1987: 19). لكن مغزى تلك الصور يتجاوز مجرد تقديم صورة مباشرة عن حياة النساء في زمن الحرب. هن أمثلة عن الأنوثة التي تُنسَب إلى تلك الشخوص الأنثوية في المشاهد. فلا توجد تصاوير مماثلة لرجال يندبون خلال المعركة أو يعتنون بالأطفال بنفس الطريقة. وهكذا تُصوَّر عملية رعاية الطفل بأنها الفعالية الصحيحة للمرأة، شأنها شأن المبالغة في الندب والتفجع. فالنقوش النافرة لا

تكتفي بتصوير الأنوثة بمظهر السلبية، بل تصوّر العدوانية الذكورية بوصفها معيارية. وحتى لو تقاطع النوع هنا مع الإثنية أو مع صفة الأجنبي، من حيث أن النساء لسن آشوريات، فإن ما يفعله فن القصور هذا هو أنه يعمّم أدوار النساء في أساليب تزجية الوقت تلك.

اللوحة رقم 29
نساء بابليات مع أطفالهن، نقش نافر من القصر الجنوبي الغربي، نينوى 620-630 قبل الميلاد. المتحف البريطاني

يقول رُلَنْد بارثز (Roland Barthes 1977) إن العلاقة بين الوصف الواقعي والسردي يمكن أن تكون غير ضرورية ومتعارضة. بعبارة أخرى، يمكن لبعض المقوّمات المعينة أن تكون فائضة عن المتطلبات الظاهرة للسردية، وتلك هي التفاصيل التي لا لزوم لها والتي لا تخدم رواية القصة أو الأحداث، بل تقنع الناظر بالخاصية المستقلة للواقع في المشهد. وهي تخلق ما يشير إليه بارثز باسم تأثير الواقع. كما يشير المؤرخ الفني مايكل فْرِيد (Michael Fried) إلى جوانب معينة من التمثيل بوصفها مشاهد الاستيعاب (absorption)، وهي تُعد ضرورية للرسم الواقعي (Fried 1980: 194). فمشاهد الأسيرات والأطفال، وهم يرتاحون ويأكلون ويشربون، غالبًا ما تبدو وكأنها تقدم للناظر ذلك النوع من المعلومات الإضافية التي تتجاوز السردية الأصلية. وهي تبدو وكأنها تقوم بدور التفاصيل المشهدية للحدث الرئيس، تفاصيلٌ إضافية أُقحِمت في السردية لخلق هذا التأثير الواقعي.

أحيانًا، تظهر النساء وهن يسِرْن في مواكب أسرى الحرب الذكور. والمثال على هذا النوع من المشاهد التصاوير الموجودة على بوابتَيّ قصر بَلَوات، وهما بوابتان من البرونز مزخرفتان بِشريطَيْن أفقيين من النقوش النافرة التي تُظْهِر مشاهد معركة وتابعين وأسرى حرب، وتعودان إلى فترة حكم شلمنصر الثالث. وترى تشِفرِيلِّي أن عددًا من الشخوص الأنثوية المصوّرة على بوابتَيّ بَلَوات جرى كشْفهن للأنظار بهدف الإذلال الجنسي (Cifarelli 1998: 221)، وذلك في إشارة إلى بعض صور النساء اللواتي يظهرن وهن سائرات إلى جانب الأسرى الذكور تحت حراسة جنود آشوريين [اللوحة رقم30]. تبدو أولئك النسوة وهن يرفعن تنانيرهن قليلاً كاشفات عن الكاحل في أثناء السير. تعد تشِفرِيلِّي هذه الحركة عرضًا طقسيًا لإظهار التحقير، يشير إلى المتاحية

الجنسية وينطوي على فكرة أن النساء هن أسيرات أجنبيات من طبقة النبلاء أو من العائلة المالكة يجري إذلالهن جنسيًا بواسطة هذا التمثيل. يؤيد هذا التفسيرُ رأيًا قدمته ماركوز ومفاده أن غزو البلاد كان يجري تعريفه بتعابير شبيهة باختراق الجسد الأنثوي (Marcus 1995b).

اللوحة رقم 30
بوابتَيّ بالاوات: تفصيل يُظهِر أسيرات، مصنوعتان من البرونز. المتحف البريطاني

رغم الأهمية البالغة التي تتمتع بها قراءة تشِفرِيلّي للمشهد، إلا أنه لايمكن تسويغ إصرارها على ربط العري بالعار استنادًا إلى المدونات النصية. يقول روبِرت بِغز (Robert Biggs) إنه لا توجد إشارة ازدرائية إلى العري في النصوص السومرية أو الأكادية (Biggs 1998). ولا يمكن الوثوق باستخدام تشِفرِيلّي للعهد القديم مصدرًا للبرهان على هذا المفهوم للعار، لأنه، في أفضل الأحوال، مصدر أجنبي إضافة إلى أنه ينطوي على مفارقة تاريخية (anachronistic)، وهو معنيّ بتصوير آخرية الآشوريين وفسوقهم بوصفهم العدو اللدود. والقول إن سفر إشعيا يشير إلى رفع التنانير على أنه حركة معيبة لا يعني الإشارة إلى وجود نفس المحرمات في مكان وزمان آخرَيْن في الشرق الأدنى. واستنادًا إلى ما نعرفه عن مفاهيم الجنسانية والعري، لا يوجد إطلاقًا أي تشابه بين التقاليد التوراتية وتقاليد ما بين النهرين في العصور القديمة، كما أن اختزال المدونتَيْن لنجعل منهما شرقًا أدنى واحدًا متناغمًا قد يودي بنا إلى منزلقٍ خطِر وهو تبنّي تقاليد الاستشراق التي سادت خلال القرن التاسع عشر. هناك شكوك تحيط بقراءة القوانين الآشورية العائدة للعصر الوسيط التي عُثر عليها شظايا، بوصفها تشير إلى 'خمار'، وذلك على أُسسٍ لغوية وتاريخية (Van De Mieroop 1999). وقد وقعت تشِفرِيلّي أيضًا في شرك أسلوب التفسير الذي كانت هي نفسها قد انتقدته، على نحو صحيح: لا يمكن قراءة التصاوير بوصفها مدونة بصرية دقيقة لأنها تمثيل جرى تكوينه. تصاوير النساء في مشاهد الحرب، إذًا، ليست مدونات مُحاكِية واقعية لسلوكٍ أو لأسلوبِ معاملة نساء تاريخيات حقيقيات في أوقات كهذه، بل مجرد مجازات تتحول إلى تمثيل للأفكار المجردة للهزيمة والتدمير والتحقير. النقوش النافرة ليست تسجيلاً سلبيًا لا لجرائم الحرب ولا للمحرمات المتعلقة بالجسد، بل سردية للنصر الآشوري؛ سردية تتطلب إقحام

النساء المهزومات في صورة الحرب بغية تكوين مجال ذكوري منتصر. تصاوير النساء في النقوش النافرة الآشورية، كما تحذّر تشِفرِيلّي، نتاج لأيديولوجية الجندر. فالنقوش ترمز إلى إذلال وإفقار الأراضي المهزومة عبر استخدام أجساد النساء كمجاز بحيث يصبح تضمين الشخوص الأنثوية في المشاهد، بحد ذاته، إشارة محملة بالدلالة، فالنصر هو دائمًا مذكر.

تقول ماركوز إن السجينات يتواجدن في المواكب بوصفهن غنائم، جوائز جنسية يمتلكهن الحاكم (Marcus 1995b: 202). وفي حين أن ذلك قد يمثل الحقيقة فعلاً، فمن الواجب تطبيقه أيضًا على أسرى الحرب من الرجال السائرين في المواكب. هذا النوع من التحقير الجنسي، إذا كان له أن يوصف بهذا المصطلح، لا يقتصر على النساء، حتى ولو صُوِّر على أنه 'تأنيث' للعدو. الأنوثة، إذًا، في هذا النوع من مواكب أسرى الحرب، مجاز. فبدل الاكتفاء بإظهار ممارسات الحرب، نجد أن النساء السائرات في المواكب والأوضاع المماثلة للرجال المهزومين هي التي تعبّر عن الخضوع التام لسطوة أشور.

3/6) المؤنث في فن النقش*

تَظهَر صور الإلهات في العديد من نقوش الأختام حيث يُصوَّر عملٌ ما أو حدث، والطريقة المعتمَدة لتحليل تلك الشخوص الأنثوية في الدراسات التي تتناول النقوش، هي تصنيفها ضمن فئات أيقونية. تستتبع هذه المقاربة إدراج الأنماط في قوائم على أساس الخاصيات المميزة ومن ثم تحديد تسلسلها الزمني على أساس الفترات الخاصة بكل أسلوب، التي تجعل من الأختام أداة لتحديد التاريخ بطريقة مماثلة لعملية التصنيف النوعي للخزفيات. تعامِل هذه المقاربةُ الأختامَ باعتبارها وثائق تخدم احتياجات التأريخ الأركيولوجي، بالتالي ينصبّ التركيز هنا على التصانيف اليقونية وليس على الأسلوب أو التكوين (composition). الفكرة الأساس هنا هي مطابقة الأيقونية مع الأنماط على أساس كل عنصر لوحده. بعبارة أخرى، يجري عزو المعنى الأيقوني إلى خاصيات محددة، مثل الشرائط المربوطة على الأذرع وغطاء الرأس وإلى ما هنالك، علميًا، أو على أساس معقوليةٍ لغوية مستمَدّة من فقه اللغة. قد يجري أحيانًا الجمعُ بين تصنيف الأفكار الرئيسة والتطورات الحاصلة في أسلوب الحفر، أي تعرّف استخدام

أداة ما محددة أو على طريقة محددة للتعامل مع الحجر. ومع أن هذه المقاربة قد تكون مفيدة لأغراضٍ تحديد معيارٍ للتأريخ وتحديدِ مواقع التغيرات الزمنية التي تطرأ على الأفكار الرئيسة للنقوش، فإنها تُغفل جوانب التحليل البصري التي قد تحمل في طياتها بعض المعطيات. وقد بيّن دُنَلْد ماثيوز كيف أن تقييم مبادئ التكوين، الذي طالما جرى إهماله، يمكنه أن يضيف بُعدًا قيّمًا إلى دراسات فن النقش (Mathews 1990). وإضافة إلى الأفكار الأيقونية الرئيسة ومسائل التكوين الشكلي، يمكننا أن نأخذ في الاعتبار مجالاً أوسع من المسائل الدلالية. ومع أننا لا نستطيع أن نعد فنون النقش في بلاد ما بين النهرين، بمجملها، شكلاً فنيًا سرديًا، فإننا نستطيع أحيانًا الحديث عن مشاهد سردية. وبإمكاننا أيضًا دراسة وظيفة الشخوص الأنثوية في تكوينات من هذا النوع بما يتجاوز مغزاها الأيقوني.

هناك شخصيتان أنثويتان رئيستان شكّلتا مركز اهتمام دراسات فن النقش، وهما الإلهة المسلّحة [اللوحة رقم 31] والمرأة العارية [اللوحة رقم 32]. وتظهر هاتان الشخصيتان، عمومًا، في النقوش المحفورة التي تعود إلى الألف الثانية قبل الميلاد، وقد جرت دراسة وتصنيف كلا الشخصيتَيْن بإسهاب (Blocher 1987; Colbow 1991). تعود أصول الإلهة المسلحة إلى بداية عصر السلالات وهناك دلائل مقنعة تدعونا للاعتقاد بأنها تمثيل لعشتار (Colbow 1991). كما تظهر هذه الإلهة المحارِبة في أوساط أخرى. وقد يكون المثال الأكثر شهرة صورة كبيرة لعشتار في رسم جداري يُظهِر مشهد تقليد منصب، مأخوذ من قصر زمريليم في ماري (1775 ق م تقريبًا). في الأختام، تُصَوَّر الإلهة المحارِبة إما مواجهةً أو بمنظر جانبي (profile) مختلط. أما في الرسم الجداري، فيظهر الجزء السفلي من جسدها، اعتبارًا من الخصر، بصورة جانبية في حين ينعطف الجذع فوق الخصر ليصبح بوضع مواجهة، كما أن الوجه يظهر أيضًا مواجهةً. وحتى عند تصوير الإلهة المحارِبة متربّعة فوق عرشها، فإننا نلاحظ نفس الجمْع بين المنظر المواجِه والمنظر الجانبي. الإلهة العارية، كما يُطلَق عليها، تُصوَّر أيضًا مواجهةً، لكنها لا تُصوَّر أبدًا بوضعية المنظر الجانبي المختلط الخاص بعشتار. كما يُستخدَم المنظر الجانبي الكامل، مع ارتداد الجذع إلى داخل الحيّز التصويري، لتصوير إلاهات أخريات، كالإلهة الوسيطة (interceding). ما دور هذا الوضع في مشهد سردي نمطي

مؤلَّف من صف من الشخوص، موجودين على نفس المستوى ومفصولين عن بعضهم بعضًا، مصوّرين جميعًا بوضع جانبي؟. وفي ما عدا هذه الانعطافة إلى المنظر المواجِه، تبدو كل الشخوص متساوية ارتفاع الرأس وهي تقف على نفس الخط الأرضي. في التكوين ذي السطح المستوي، كالموجود عمومًا في نقوش الأختام العائدة لتلك الفترة، تفصل هذه الطريقة في التعامل مع الشخوص صورةَ الأنثى وتجعلها تبرز عمن حولها. وبذلك تصبح هذه الصورة موقع التركيز، توقِف مسار السردية. فالإلهة المحاربة تواجِه الناظر مباشرة. يُستخدَم نفس هذين الوضعين لتصوير الإلهة المحاربة والمرأة العارية على اللوحات الطينية حيث يجري عزلها ضمن الحيّز المؤطَّر الخاص بها.

اللوحة رقم 31
طبعة ختم بابلي يُظهِر إلهة مسلَّحة، القرن الثامن عشر قبل الميلاد. المتحف البريطاني

اللوحة رقم 32
طبعة ختم أسطواني بابلي، القرن الثامن عشر قبل الميلاد. المتحف البريطاني

يناقش كولبو (Colbow) وضع المواجَهة (en face) ووضع المنظر الجانبي (en profil) من حيث أصول هذا النمط وانتشاره (Colbow 1991: 79-83, 95-99). وينسجم هذا التركيز مع الاهتمام البحثي التقليدي بالأيقونية. فكلا النسخ، ذات الوضع المواجِه والنسخ ذات الوضع الجانبي لعشتار المحارِبة، يُشار إليهما بتعبير وضع المواجَهة. لكن الفرق بين النوعين مهم. فالوضع الجانبي المنعطف ليس وضعًا عرَضيًا؛ بل تم اختياره لهدف. لماذا تستدير الإلهة لتواجِه الناظر في مشهد مؤلّفٍ، أساسًا، من شخوص مصوَّرة بوضع جانبي متفاعلة مع بعضها؟. الإلهة تستدير، فعليًا، لتواجِه الحيّز الخارجي من الفضاء التصويري. وهي مصوَّرة خلال فعْل الاستدارة وكأنها كانت قبل برهة متفاعلة مع الشخوص الأخرى الموجودين في التكوين. ما يحدث فعليًا نتيجة وضع الاستدارة هو تواصل بين فضاء المشهد التصويري والفضاء الكائن خارجه. هذه المواجهة اللحظية (كما تبدو) تواجِه الناظر. تجعل الناظر يتوقف عند تلك النقطة المحدّدة، تغوي النظرة المتأملة للناظر لاستدراجها إلى داخل المشهد. الصورة بهذا المعنى هي صورة تنطوي على قوة. في صور الإلهة عشتار المسلحة في فن ما بين النهرين، نحن لسنا أمام تمثيل

مواجِه أو صورةٍ بِوضْعِ مواجَهة كما يحلو للدراسات التقليدية لفن النقش أن تطلق عليها. بل نحن أمام صورة لإلهة ضمن سردية تستدير، في أثناء وقوفها بوضع جانبي، باتجاه الناظر لتعرض أسلحتها بيدين مرفوعتين. يُستخدَم هذا الوضع لأجل عشتار في النقوش المحفورة وفي اللوحات الطينية. لكن هذا الوضع ليس حكرًا على هذه الإلهة، فهناك بضعة أمثلة، على الأقل، من آلهة ذكور ورجال أنصاف ثيران وأبطال عراة، مصورّين بوضْعٍ منعطِف جانبي/ أمامي شبيه بالوضع المذكور. مع ذلكن لا نستطيع تفسير هذا الوضع عندما تظهر به الإلهة على الأختام بأنه مجرد إشارة إلى قوة الإلهة بما أن بقية الآلهة الموجودين على نفس الختم مصوّرين بوضع جانبي كامل. ويبدو أن هذا الوضع فعل تواصل بين عالمَيْن، وقد يكون الوضع المناسب لإلهة تتخطى الحدود (انظر الفصل 7).

عند المستوى الشكلي الصرف، بإمكاننا أن نتخيل أن مواجهة الإلهة، أي الوقوف وجهًا لوجه أمام الإلهة في صورتها، تعني الوقوف وجهًا لوجه أمام قوة الإلهة. ومع أن وضع المواجهة هذا قد يبدو شائعًا في التصاوير الأنثوية، لكنه يختلف إلى حد كبير عن صورة الأنثى العارية، التي عادة ما تكون سلبية. فهي تقف مواجهةً على قاعدة وقد ضمت ساقيها وشبكت ذراعيها عند خصرها. هي معزولة مكانيًا عن الشخوص الأخرى في التكوين، كما أنها غالبًا ما تكون مختلفة ومُبْعَدة عن المشهد الرئيس لاختلاف حجمها. هذه الشخصية التي يشار إليها في معظم الأحيان، خطأً، بأنها إلاهة، ليست شخصية مقدسة؛ وهي لا تتمتع بأيٍّ من الخاصيات التي عادة ما ترتبط بالقدسية (انظر الفصل الرابع). في معظم التصاوير الباقية حتى الآن على الأختام أو على اللوحات تظهر العاريات بوضع مواجِه حيث تكون معروضة للناظر. بذلك يجري تأكيد وضع المرأة، هنا، بوصفها الجَوهر غير المقدس من الأنوثة، بوصفها موضوعًا للاستهلاك البصري. يتوافق هذا النمط من التصاوير مع اللوحات الطينية والتماثيل الصغيرة التي كانت مُتاحة لعدد كبير من السكان. وهناك تمثال كبير يعود إلى العصر الآشوري الوسيط يحمل كتابة تشير، تحديدًا، إلى الطبيعة الإيروتيكية لتمثال امرأة عارية بوضعِ مواجهة، صُنِع لكي يكون متاحًا 'لدغدغة الأحاسيس' [اللوحة رقم 19] (انظر الفصل 4). كان جسد المرأة العارية، إذًا، موقعًا مشحونًا إيروتيكيًا بهدف بلورة النظرة المتأملة

الذكورية، معروضًا ضمن مشاهد سردية يمكن له فيها نقل معنى دينيًا/ ميثولوجيًا عند المستوى الأيقوني من التمثيل، لكنه كان، إلى جانب ذلك، يجسّد جنسانية أنثوية مثالية بوصفها موضوعًا للمراقبة وللرغبة (الذكورية ضمنًا).

لم تكن صور القوة أو السلبية، من هذا النوع، حالات الظهور الوحيدة للأنثى في فنون النقش. فهناك إلاهات ونساء بشريات أخريات يظهرن على النقوش المحفورةعلى الأختام. كما ونجد أمثلة عديدة على متعبّدات يتقرَّبن من آلاهة مصوّرات على 'أختام خاصة بالإهداء' أنموذجية، وغالبًا بحضور إلاهة وسيطة تقف إلى جانبهن، وهناك العديد من تلك الأختام التي تحمل كتابات تتعلق بالنساء صاحبات الأختام (Collon 1982). وفي ما عدا هوية الشخصية المتعبِّدة في المشهد التمثيلي، لا توجد أي علاقة مباشرة أو قاعدة في ما يخص الموضوع المرسوم على الأختام والهوية المجندرة لمالك الختم. فقد كان بإمكان الرجال اقتناء الأختام التي تحمل صور عشتار، تمامًا مثلما كان بإمكان النساء اقتناؤها. وتُعد المشاهد التمثيلية مثالاً لافتًا على المشاهد التي كان يجري التكليف بها تحديدًا لكي تعكس نوع مالك الختم، لكنها كانت تمثّل استثناء. لأن من الخطأ الاستنتاج بناء على الأختام التي تضم مشاهد تمثيلية تصوّر نساء بشريات أنه لم يكن هناك أنواع أخرى من الأيقونيات كانت النساء يخترنها عندما يكلِّفن أحدًا بصنع أختام خاصة بهن. ولا شك في أن العلاقة بين الرعاية والهوية والتصاوير الموجودة على الأختام تمثّل موضوعًا غنيًا يصلح لدراسة استقصائية معمقة محتملة بانتظار من يقوم بها.

4/6) الأدائية** والزواج المقدس

استندت المناقشات في السردية في فن ما بين النهرين، بمعظمها، على تعريف معيّن للصيغ السردية: مروية أو مدونة لحدث تاريخي، أو سياسي يجري تكراره في تمثيل بصري. وقد تركّزت الجهود على إيجاد أوجه تشابه بين النصين البصري والكلامي بوصفهما أسلوبين منفصلين ولكن متماثلين لإيصال ذات الرسالة. وتُعد هذه الطريقة أسلوبًا دقيقًا للمقارنة حيث تُعطى الأفضلية للمضمون بوصفه الجوهر التاريخي الذي نسعى لاسترجاعه. ويجري التمحيص بأسلوب التعبير عن ذلك المضمون في الفنون

البصرية، وبأوجه التشابه مع أساليب التعبير عن نفس المضمون في النصوص الأدبية أو في الحوليات التاريخية، أو الاختلاف عنها، بهدف إعادة تركيب مروية ما. كانت هذه الطريقة تبدو الأسلوب الأمثل لمقاربة السرديات في الدراسات الخاصة ببلاد ما بين النهرين، بما أنها تلتزم بالمنهجية اللغوية لإعادة تركيب النصوص الموجودة على النسخ العديدة الموجودة حاليًا بشكلٍ شظايا. كما أن علماء اللغة الذين يدرسون النصوص التاريخية اعتبروا الأعمالَ الفنية نصًا آخر يمكن لهم الغوص فيه لاستخلاص ما يكمّل المروية التاريخية. لكن السردية تنطوي على إمكانات تجعل منها مجالاً أكثر ثراء. ومع أن الأ سلوب الذي تتبنّاه طريقة المقارنة، من تجميعٍ للتفاصيل بما يلائم رسمَ صورة متكاملة، قد يكون مفيدًا؛ فإن هذا الأسلوب يُغفِل علاقات ومعانٍ أخرى ضمن النصوص. من بين ما تغفله هذه الطريقة، مثلاً، الجوانب البلاغية للمجاز والكناية، وتفعيل السردية اللاخطابية، والسرديات الأدائية. ما أود قوله هنا هو أن العمل الفني يتطلّب نفس المستوى من القراءة المتأنية الذي يصر عليه إدوارد سعيد في ما يخص النص (Said 2000). فدعوة إدوارد سعيد للالتزام بقراءة متأنية وبالارتباط بالنص تُعد مهمة أيضًا للعمل البصري. وبدل رفض كل تلك المناقشات النظرية في السردية باعتبارها غير ذات صلة بموضوع المروية القديمة، بإمكاننا دراسة الكيفية التي يمكن بها للأعمال الآتية من بلاد ما بين النهرين القديمة أن تفيد وأن تسهم في هذا المجال من التفكير النقدي.

مزهرية أورُك مصنوعة من المرمر ارتفاعها 1,05 م، اكتُشفت في خزنة كنوز معبد في المستوى الثالث لحرم إنانا في أورُك. يعود تاريخ المستوى الأركيولوجي إلى 3000 ق م تقريبًا، لكن المزهرية صُنِعت قبل ذلك التاريخ كما يظهر من الترميمات التي أُجريت على الجزء العلوي منها في العصور القديمة [اللوحة رقم 33]. المزهرية ذات شكل مخروطي نوعًا ما، لها قاعدة مخروطية ويزداد عرضها قليلاً باطراد باتجاه فتحتها العلوية المفلطحة. تغطي سطح المزهرية نقوش نافرة خفيضة مقسّمة على خمس خانات بواسطة أشرطة مسطحة متفاوتة الارتفاعات. في الخانة السفلى توجد خطوط أفقية متموجة تشير إلى الماء تعلوها خانة تحمل صورة نوعَيْن متعاقبين من النباتات، وقد يكونا القمح وألياف الكتان (I. J. Winter 1983). ومن ثم خانة، موجودة مباشرة فوق

النباتات ومفصولة بشريحة ضيقة، تحوي موكبًا تتعاقب فيه الكِباش والنعاج، أزواج من حيوانات تمثّل، إضافة إلى ذلك، إشارة إلى الجانبين الذكري والأنثوي في عملية الإنجاب. في الخانة الوسطى، وعرضها ضعف عرض الخانتَيْن السابقتَيْن الأخفض منها اللتين تحويان صور النباتات والحيوانات، يوجد مشهد يصور موكبًا من أشخاص ذكور عراة يحمل كل منهم إناء أو سلة مملوءة بالغلال، على ما يبدو. تأخذ الشخوص جميعها الاتجاه نفسه وتسير بخطى واسعة وقد وضعت الساق اليمنى في المقدمة. وفي ما عدا الاختلاف البسيط في أشكال الآنية التي تحملها الشخوص، تبدو جميعها متشابهة في كيفية تصوير أجسادها المفتولة العضلات وقسمات وجوهها. يبدو تأثير هذا التشابه بصورة تكرار إيقاعي حول جسم المزهرية وهو يقوى بالتصوير المتكرر للكباش والنعاج وللنباتات في الخانتين السفليتين. تتوجه تصاوير الحيوانات والبشر إلى اتجاهين مختلفين في كل خانة، ما يعطي تأثير حركة دائرية حول جسم الآنية.

اللوحة رقم 33

مزهرية أوروك، مصنوع من المرمر، 3300 قبل الميلاد تقريباً. Erich Lessing/Art Resource, New York

في المستوى الأعلى هناك خانة أكبر تحوي مشهدًا عُدّ بأنه المفتاح الذي يكشف معنى توالي النقوش المحفورة. نرى هنا أنثى ترتدي ثوبًا طويلاً تقف مواجِهةً جانبها الأيمن. المنطقة التي تعلو رأسها مكسورة وكان قد تم ترميمها في العصور الماضية ما يجعل من الصعب تعريف غطاء الراس الذي ترتديه بأنه «التاج الإلهي ذا القرون». يقف في مواجهتها رجل عار يشبه الشخوص الموجودة في الخانة الوسطى ويبدو وكأنه يقدم لها وعاء يحوي فواكه. كان هذا الشخص العاري، على ما يبدو، متعبدًا أقل منزلة ظهر وهو يقف أمام الشخصية الذكورية الرئيسة. صورة هذا الأخير مهشمة لكن هناك بقايا كافية تجعلنا نتعرف الجزء الأسفل من تنورة من القماش الخشن المشبّك، التي كان يرتديها 'الملك الكاهن' عادة. هناك رجل آخر يتبعه ذو شعر طويل ويرتدي تنورة تصل إلى ما فوق ركبتيه ويحمل قطعة ثياب.

خلف الأنثى هناك شيئان موضوعان جنبًا إلى جنب، يبدو أنهما ساريتان مرتفعتان تعلوهما حلقة مثبت على الجزء الخلفي منهما راية. والمعروف أن هذه السواري

المصنوعة من القصب كانت تُنصَب على باب معبد الإلهة إنانا لأنها كانت رمزًا مستخدَمًا في الكتابة التصويرية القديمة للإشارة إليها. خلف الساريتين المصنوعتين من القصب، وهنا يمكن أن نتصور أنهما موجودتان عند مدخل مخزن المعبد الخاص بالإلهة، يظهر عدد من الأشياء التي تبدو بشكل أزواج وتضم تصاوير صغيرة لعنزات وأسد، وزوجًا من الآنية الشبيهة بالآنية التي يمسك بها حامل التقدمة، وزوجًا من الآنية الشبيهة بمزهرية أورُك ذاتها في خطوطها العامة وشكلها، إضافة إلى أشياء أصغر لايمكن التكهّن بها. خلف ساريتي الباب مباشرة ثمة صورة كبيرة لكبش يقف فوق ظهره شخصان على قاعدة صغيرة، أحدهما أعلى قليلاً من الآخر. في المقدمة هناك صورة ذكر على منصة أعلى خلف صورة الأنثى، وتوجد خلفهما نسخة أصغر عن السارية المصنوعة من القصب. نلاحظ أن التصاوير في الخانة العليا ثابتة نسبيًا مقارنة بالحركة المتكررة في الأشرطة السفلية. لكن مضاعفة عدد الأشياء الموجودة خلف الساريتين المصنوعتين من القصب وتكرار السارية نفسها بمقياس أصغر خلف الشخصين الصغيرين، يبدوان وكأنهما ينقلان فكرة التكرار إلى الخانة العلوية. من حيث التكوين تؤكد الخاناتُ التراتبيةَ الموجودة في الطبيعة، وذلك من حيث تنظيمها لمستويات الماء والنباتات والحيوانات في تتابع عمودي ليحل محلّها في النهاية البشر والعوالم الإلهية. من الوجهة الأيقونية، تم تفسير التمثيل الذي يشمل الخانات الخمس بأنه سرد لأحداث تتصل بطقس الزواج المقدس (Frankfort 1956; Renger 1975; Jacobsen 1976). فخلال المهرجان السنوي الذي كان يُقام في الربيع قبيل بداية السنة الجديدة، كان يجري عقد نكاح بين أنثى مقدسة وذكر بشري. يقول دُنَلْد هنزن (Donald Hansen): «لا يهم إن كانت الشخصية الأنثوية هي الإلهة نفسها أو ممثّلة عنها؛ ففي أثناء تمثيل (enactment) الدراما تتحول المشارِكة إلى إلاهة» (Hansen 1998 :46). يوصف هذا الطقس بأنه وسيلة لضمان خصوبة الأرض وتجدُّدها الدوري. وهذا الزواج المقدس أو الميثولوجي متكرِّر، شأنه شأن التمثيل الطقسي للحدث. وفي ما يتعلق بالأدلة النصية، لا توجد مروية مكتوبة تشهد بوجود طقس الزواج المقدس في عصر أورُك. فرغم بدء استخدام الكتابة، لم تكن قد كُتِبَت حتى ذلك الوقت أي

نصوص وصفية ذات طبيعة دينية أو سياسية أو أدبية. يعود أقدم دليل كتابي على طقس الزواج المقدس إلى عصر السلالات الأولى (Cooper 1993: 82-83). وهناك أدلة أكيدة على الاتصال الجنسي بين الإلهة والملك تعود إلى عصر السلالة الثالثة في أورُك ومملكة إيسين. ويرى رنغر (Renger) أن القصص التي تتحدث عن الزواج المقدس في عصر السلالات الأولى ربما كانت إسقاطًا على الماضي للعادات التي كانت سائدة في عصر السلالة الثالثة في أور. وهناك آخرون، مثل إف آر كراوز (F. R. Kraus)، يرفضون الاقتناع بالدليل الواضح لأنهم يرفضون التصديق أن قدامى سكان ما بين النهرين كانوا من الجلافة حيث يمارسون طقسًا دينيًا ينطوي على فعل جنسي فعلي (Copper 1993: 89). كما أن آر إف جي سويت (R.F.G. Sweet) طرح رأيًا، مؤخرًا، مفاده أن النصوص التي تصِف فعل الاتصال الجنسي ينبغي أن تُقرأ بوصفها حكايات أسطورية (Sweet 1994). ومهما يكن الأمر، فبإمكاننا القول، وبقدرٍ ما من اليقين، إن مزهرية أورُك تصوّر طقسًا ذا صلة بالإلهة إنانا، ورغم عدم وجود نص على المزهرية يصف الزواج المقدس، فإن غياب كتابة توضيحية لا يُعد كافيًا لاستبعاد أي تفسير محتمل للتصاوير الموجودة على المزهرية[1]. ولا يمكن للمزهرية، بأي حال، أن تكون مجرد انعكاس للطقس الديني بما أنها، وبوصفها صورة بصرية، تلتزم بمنطقها الخاص من التمثّل. مع ذلك، فالمزهرية إناء تذكاري كان يُستخدم ضمن سياق ديني، بالتالي، إذا أخذنا بالاعتبار وظيفته والمشاهد المرسومة عليه، فإن ذلك كفيل بإعطائنا بعض المعلومات حول هذا الطقس القديم.

في طقس الزواج المقدس، كما ورد في النصوص، كانت الكاهنة الرئيسة، على ما يبدو، هي شريكة (EN) أو الملك-الكاهن في الزواج. أو بالأحرى، وتوخيًا للدقة، كان الملك الكاهن يوصف بأنه يتزوج الإلهة. وبإمكاننا فهْم هذا الحدث بأنه حدث رمزي صرف يقوم فيه ممثلون محدّدون بممارسة الأدوار، وأن الزواج المقدس ما هو إلا تجلٍّ (epiphany). هو طقس تعويضي تتحول فيه الكاهنة إلى إلاهة ويتحول فيه الملك-الكاهن إلى إله. ويقول وِليَم هلُّو (William Hallo)، الذي يرى أن النسب الإلهي للملك كان يتحقق في هذا الطقس الديني، إن أحد أهداف هذا الطقس، على الأقل،

كان إنجاب وريث ملكي، وبالتالي تأمين ابن إلهي من صلب الملك (Hallo 1987). وبالطبع فإن الدورات الإنجابية للأنثى لا تسير بانتظام كالساعة، ولم يكن بالإمكان حساب أيام الإباضة الخصبة للكاهنة الرئيسة بيسر وسهولة ليصادف حدوثها مع مهرجان السنة الجديدة كل عام. وإذا كان ما يقوله هلُّو صحيحًا، فإن الصلة بين إجراءات الزواج المقدس والولادة المحتملة للوريث كانت من دون شك ذات طبيعة مسرحية أكثر منها فعلية.

تخبرنا النصوص الطقسية أن الأفعال الأدائية والكلمات الأدائية كانت تتمتع بأهمية مركزية في الممارسات الدينية في بلاد ما بين النهرين، ومزهرية أورُك تمثل طقسًا حتى ولو شكك بعضهم بأن هذا الطقس كان فعلاً طقس الزواج المقدس. يعرِّف جاك دريدا الأدائي بأنه 'تواصل لا يقيّد نفسه، أساسًا، بنقل مضمونٍ دلالي مكوَّنٍ سلفًا' (Derrida 1982: 322). هو تواصل يتجاوز حد الإشارة إلى مدلول موجود سلفًا لأنه يُحْدِث شيئًا ما لحظةَ النطق به. بالتالي فنحن لا نجانب الصواب عندما نَصِف طقسَ الزواج المقدس هذا بأنه سردية أدائية، تمثيل مسرحي يُفضي إلى التحول السحري أو التجلي. لم تكن الأدائية التي يُنتِج فيها الخطاب التأثيرات التي ينطق بها في هذه الحالة تتضمن فعل كلام واحد، بل أداءً متكررًا يتحول فيه كلٌّ من الكاهنة والملك إلى آلهة. لكن ذلك لم يكن كل شيء. فبما أن النصوص تشير بوضوح إلى أن فعل الاتصال الجنسي كان حقيقيًا، وليس رمزيًا، يمكننا بالتالي وصْف الفعل المذكور بأنه فعْل جنسي أدائي. الأدائي يُحْدِث شيئًا ما. والجنس الأدائي قد يُحْدِث مولودًا مقدسًا.

إذا كان التمثيل التصويري الموجود على المزهرية يصوّر الزواج المقدس، فعلاً، فهو إذًا تصويرٌ لطقسٍ تعويضي. ولم يكن هذا النوع من التعويض ليتطلّب، فقط، أن ترمز الكاهنة إلى الإلهة أو أن يرمز الملك إلى الإله، بل كان المطلوب منهما أن يتحولا، من خلال التمثيل الأدائي، إلى بديلَيْن. بعبارة أخرى، لم يكن الطقس مجرد مسرحية. كان صيرورة طقسية من التحوّل الذي يعتمد على التمثّل. وإذا فكّرنا بمعاني النقوش النافرة على سطح المزهرية بما يتجاوز مستوى الأيقنة، حيث تحمل كل صورة مدلولاً محدّدًا، بإمكاننا آنذاك أن نبدأ بفهم الأفكار الرئيسة خارج نطاق المضمون الأيقوني. بإمكاننا، مثلاً، أن نأخذ بالاعتبار الإصرار على الأشكال المتكررة في الخانتين الموجودتَيْن في

الوسط، وعلى ازدواج الأشكال في الخانة العليا. هذا التكرار والازدواج يحملان تأثير الحركة الدائرية اللامتناهية في الخانتَيْن الموجودتَيْن في الوسط، وتأثير خاصية عكس الصورة (mirroring) في الخانة العليا.

هناك ثلاثة مستويات، على الأقل، للتمثيل على المزهرية. تصوِّر النقوش النافرة طقس الزواج المقدس كما كان يمثله الملك والكاهنة، وهناك أيضًا مشاركين بشريين آخرين ربما كانوا يحملون هدايا في مشهد يبدو بالتأكيد مسرحيًا. يُظهِر الطقسُ الزواجَ المُقدس عبر تمثيل أدائي للحدث الذي يمثّل فيه الملك والكاهنة، من ثم، الإلهَيْن. والأحرى القول: إن الكاهنة والملك يتحولان إلى بديلَيْن عن إلهَيْن. أخيرًا، المزهرية نفسها مصوَّرة مرتين في الخانة العليا. قد يبدو ذلك مصادفة لا مغزى لها، لكن الصورة التي تمثّل ذاتها توحي بخلق دائرة مرجعية (referential). مفاهيميًا، المزهرية ذاتها والمزهريتان المصورتان عليها بشكلٍ نقش نافر تشير إلى بعضها البعض.

تُعتبَر التركيبةُ الثنائية داخل/ خارج، جوهر/ مظهر، الرامز/ المرموز إليه، تركيبةً تمثيلية من الدرجة الأولى والثانية، أو تركيبة مضمون وشكل. في مزهرية أورُك هناك طمس لتلك التمايزات. فكل مستوى من التمثيل نقطة مرجعية خارجية لبقية مستويات التمثيل في منظومةٍ مرجعية تتحول على نحو فعال إلى شكل دائري. رامز 'الزواج المقدس'، بوصفه حدثًا أصليًا، لا يُعرَّف بشكل واضح. بعبارة أخرى، لا يمكن مطلقًا تحديد ما إذا كانت الأحداث تصوّر الزواج الميثولوجي في العوالم الإلهية أو تصوّر أداء الطقس. وهذا سبب الجدل الكبير عن هذه المزهرية، وذلك في ما يخص هويات الشخوص المصورة في الخانة العليا. ما أحاول قوله هنا إنه من الصعب تحديد هويات تلك الشخوص بدقة لأن التمثّل كان يستوجب هذا الالتباس. فالتمثيل الأدائي يستوجب طمس ملامح الكاهنة لتتحول إلى إلهة ويتحوّل الإله إلى ملك. ومن دون هذا الغموض في الهويات يُصبح الطقس عديم الجدوى.

التمثل بحد ذاته، إذًا، هو لب فكرة المزهرية. 'الزواجُ المقدس' بصورةٍ مسرحية، هو تمثيلٌ أدائي مُحاك بأحدِ تجلياته، وهذا هو موضوع أو 'مضمون' التمثل المصور على المزهرية. هو صورة تشير إلى طبيعتها الصورية (imageness) الخاصة أو إلى وضعها كصورةٍ لحدث، لكنها في الوقت نفسه تطمس الحدود بين التمثل من الدرجة الأولى

والتمثل من الدرجة الثانية: الطقس والمدونة البصرية والحدث الإلهي المتكرر، وربما أيضًا، سردية شفهية تجري تلاوتها في أثناء الأداء. مزهرية أورُك تعبّر عن الطبيعة الدورانية للخصوبة وعن طقس الزواج المقدس من خلال تكرار الأشكال في دوران لا نهائي حول المزهرية. وهي تلفت الانتباه إلى المراتب المتعددة للمرجعية أو للتمثيل، التي لا تقتصر على التقسيم الثنائي بين الحقيقي وتمثيله. كما تلفت الانتباه أيضًا إلى نفسها بشكلها كمزهرية. وتعمل توليفةُ العلاقات، بين شكل المزهرية والمضمون السردي وتكوين النقوش النافرة، بصورةِ مرجعية دورانية.

قد يتساءل المرء هنا: لمن كان كل ذلك موَجّهًا؟. إذا لم تكن المزهرية معروضة للعموم، كيف كان لتلك المجموعة المعقدة من العلاقات أن تؤثّر في جمهور النظارة؟. قد تكون الأدائية، أيضًا، وثيقة الصلة بالموضوع هنا. فإذا كان الفعل الأدائي يسمح بالتحوّل السحري من خلال التصوير، فإن التصوير البصري لهذا الفعل يمكن أن يتمتع أيضًا بخاصيات تتجاوز التمثيل الأيقوني.

صُنِعَت مزهرية أورُك في نهاية الألف الرابع قبل الميلاد في بلاد ما بين النهرين عندما كانت السردية التصويرية والكتابة أسلوبين مرجعيَّين جديدين. كلا الأسلوبين وسيلة تشير الأشياء من خلالها إلى أشياء أخرى. العرض السردي الأدائي شبيه بالأسلوبين المذكورَيْن، لكنه يتطلّب تعليق (suspension) نقطة مرجعية. تتحقق قوةُ الوهم بهذه الطريقة من خلال تعليق موقع المرموز إليه. في الزواج المقدس، كان التمثيل عبر وسائل متعددة يسعى لتحقيق التواصل الأدائي. ولا يمكن النظر إلى الأدائي ضمن ثنائيات التواصل الحقيقي/ الزائف لأنه لا يمتلك مدلولاً مفردًا بصورةِ شيء خارجي أو شيء مرموز إليه. هو يؤدي وظيفته لأنه متكرِّر.

هذه صورة أدائية من حيث أنها ذاتها تمتلك خاصيات أدائية. وهي لا تكتفي بتمثيل فعل أدائي، بل تكرّره أيضًا عبر التمثيل بأسلوب شبيه بفعل الكلام. فالتعبيرات (statements) الأدائية ذاتها تعتمد على التكرار. فهي تكرر تعبيرًا مرمَّزًا يتناغم مع أسلوب قابل للتكرار حيث يمكن تعريفها بأنها «استشهاد/ citation» (Derrida 1982: 326). ولا يمكن تفسير المرجعية الدائرية في عمل كهذا من خلال الفهم المحدود للسردية بوصفها أسلوبًا لإيصال معنى واحدًا عبر أساليب مرجعية مختلفة رغم

تطابقها. كما لا يمكن فهمها بوصفها أداة أو موقعًا لمرور المعنى لأنها صورة أدائية.

في الأمثلة الثلاثة التي قدمتُها، النقوش النافرة الآشورية الضخمة وفن النقش على القطع الصغيرة ومزهرية أورُك الطقسية، كانت العلاقة بين السردية والنوع والجنسانية مختلفة. قدَّم كلٌّ من الأمثلة المذكورة شكلاً ما للنساء لكنه لم يكن في أيٍّ من تلك الحالات إشارة مباشرة إلى الواقع. ففي كل حالة جرى إنتاج بنية معقدة. كما أن كل مثال أثار عددًا من التساؤلات المتعلقة بالكيفية التي نفسّر بها النساء أو نصل إليهن في المدونة البصرية. توضح الأمثلةُ الثلاثة مدى الحاجة إلى عد الأعمال الفنية الآتية من بلاد ما بين النهرين شيئًا يتجاوز كونها أداة للتوثيق التاريخي أو نافذة نطل منها على حدث ماض. علينا التعاطي مع الصورة بوصفها صورة والاهتمام جديًا بجوانبها البصرية والجمالية وبالكيفية التي يجري بها تكوين، وليس عكس (reflect)، المجازات المجندرة والنوع المعياري والجنسانية في التمثيل. وهذا يختلف عن القول إننا في حاجة للعثور على المرأة في الصورة. لأننا هنا نحاول معرفة كيف أن ما قُدِّم أيديولوجيًا بأنه الوضع الشائع والطبيعي لسير الأمور، كان ناجم، أصلاً، عن صدْع تكويني حيث خُصِّصت للأنوثة فضاءات ومعانٍ محددة خارج نطاق واقع التجارب المعاشة للنساء. وكما يقول سلافوي ججك، في بلاد ما بين النهرين لا يوجد خطاب أنثوي وخطاب ذكوري. هناك خطاب واحد يضم صدعًا داخليًا ناجمًا عن خصومة جنسية (Žižek 1994: 23).

هوامش 6) موقع للمرأة

1) لا توجد كتابة على المزهرية تشير إلى الزواج المقدَّس. التعرُّف على المشهد يستند إلى التفسيرات الأيقونية للنقش النافر بالمقارنة مع الدليل النصي على تلك الممارسة. ولايهم هنا إن كانت النقوش النافرة تشير إلى احتفالية الزواج المقدس أو لا. لكن الواضح من الرموز الدالة على اسمها أن الصورة لحدث يرتبط بإينانا. بالتالي يمكن تفسير الصورة بأنها سردية دينية حتى ولو جادل بعضهم، نظرًا لعدم وجود دليل كتابي على المزهرية، بأنها ليست صورة للزواج المقدس المعروف في فترات لاحقة.

* glyptic.

* performativity.

7) عشتار: تجسيد للمجاز

شغلت إلاهاتُ القديمات المخيلةَ الفكرية والشعبية منذ بدء الاكتشافات الأركيولوجية في بابل وآشور. فقد نسجت الأدبياتُ البحثية صورًا خيالية جامحة ومغرية للبغاء الديني والممارسات الجنسية المحرّمة حول إلاهات تاريخيات، وأصبحت تلك الأوصاف في نهاية الأمر جزءًا من صورة خيالية أكبر للعصور القديمة في الشرق. ورغم الاحترام الذي حظيت به عدة إلاهات في الديانات القديمة في بلاد ما بين النهرين، فإن أيًا منهن لم تجتذب اهتمام المرويات التاريخية المعاصرة حول بلاد ما بين النهرين بقدر ما اجتذبته عشتار، إلاهة الحب والحرب. والملاحظ أنه ساد، حتى في العصور القديمة الكلاسيكية، افتتانٌ خاص بهذه الإلهة في تجلياتها العديدة وتماهيها مع إلاهات أخريات في الشرق الأدنى، مثل عستارت وعناة وعشيرة وعشتاروت، وهو افتتان ارتبط مباشرة بالممارسات الجنسية المثيرة التي كانت تُنْسَب إلى عبادة هذه الإلهة. وقد تحوّلت عشتار، في الأبحاث المعاصرة، التاريخية منها وتلك التي تتناول العصر الآشوري، إلى موضوع للنقاش يمثّل تحديًا من حيث إمكانية تفسيره. فقد أسرت شخصيةُ هذه الإلهة الغامضة والمتناقضة، واللغةُ الجنسية الفاضحة للتراتيل الدينية المخصصة لها، خيالَ الباحثين النسويين وعلماء الآشوريات التقليديين، على السواء. سوف أركّز في هذا الفصل على الإلهة عشتار بهدف استكشاف مكانتها في الترتيب الثقافي في بلاد ما بين النهرين. ولن ألتزم هنا بالقراءة التقليدية للأساطير بوصفها حكايات سردية والقراءة الأدبية للتراتيل والصلوات بما هي مجرد شِعْر. بل سأحاول دراسة القيم التي تتجسد في شخصية عشتار ومعانيها الثقافية. وبما أن الأساطير تُعد جانبًا مهمًا من المنظومات الثقافية المرمَّزة، فإنني سأقوم بتحليل عشتار باعتبارها جزءًا من نظام الرموز هذا. وسأقوم في الوقت نفسه بدراسة الكيفية التي أثّرت بها التصوراتُ المعاصرة حول الفئات المجندرة للسلوك، في أساليب فهم هذه الإلهة في الدراسات البحثية.

طرق التحليل التي أعتمدها هنا مستمدَّة من نظرية الدلالات ما بعد البنيوية ونظرية التلقّي. لا شك بأن بعضهم سيتساءل عن جدوى تطبيق نظرية الدلالات، وهي طريقة نقدية عصرية للتحليل، لكن النظريات المعاصرة في مجال التاريخ ومجال

الأركيولوجيا تؤكد أنه لا توجد طريقة للوصول إلى المعطيات الإمبريقية من دون وساطة. فكل المعارف تتأثر بالضرورة بالسياق المعاصر وبالتقاليد الصارمة للتفسير، وبمواقف الذات التي تقوم بالكتابة. فكل الدراسات البحثية، وحتى العمل اللغوي الإمبريقي، تعتمد حكمًا على السياق المعاصر المحيط بالباحث، وعلى النظريات المعرفية المعيارية، وعلى الأيديولوجيات الراهنة. والواقع أن العديد من الدراسات التي تزعم أنها تقليدية أو 'غير نظرية' تستمر، وبكل بساطة، في الاعتماد على نظريات وَضَعها، في الأصل، باحثون قدامى في مجال أساطير ما بين النهرين، مثل ساموئيل نوح كريمر وثُركِلد جاكُبسن (Thorkild Jacobsen). وبلغة الميثولوجيا أو الديانات القديمة، فإن هذا يعني أن التصنيف على أساس أنموذج علم الآشوريات القياسي، المتجسّد في مطبوعات من نوع (Reallexikon der Assyriologie)، يمنحنا مستوى قيّمًا من المعنى رغم محدوديته، وينبغي ألا يغيب عن بالنا أنه لا يمكن الحصول على قائمة صحيحة وموثوقة بالآلهة وبوظائفها، فحتى هذه القائمة تعتمد على أنموذج معترَف به عادة في ما يتعلق بتعريفاته للفئات (انظر الفصل الأول).

كان رأي عالم الأنثروبولوجيا ما بعد البنيوي كلود ليفي-شتراوس (Claude lévi-Strauss 1969)، وهو يتبنّى بذلك المصطلحات اللغوية الخاصة بفرديناند دي سوسُر (Ferdinand de Saussure)، أنه إذا كانت المنظومات الثقافية المرمَّزة هي اللغة، فإن الأساطير تشكّل جزءًا من منطوقها المحدَّد، أو الكلمة (parole)؛ وهي تسعى لتحديد الترتيب الثقافي لمنظومة رمزية1. كما وأكَّد جان بيير فرنان (Jean-Pierre Vernant) الفرق بين القراءات الشكلية الصرفة للأساطير بما هي أدب، والقراءات الأكثر دقة للميثولوجيا، التي تسعى لكشف الأساليب التي ترمِّز بها واقعَ مجتمعٍ ما معين من خلال الأيديولوجيات الدينية (Vernant 1980). وقد شدَّد فرنان على الفرق بين الميثولوجيا بما هي تعبير عن أيديولوجية دينية، والأدب بوصفه شكلاً سرديًا. كما شدَّد ناقدون أدبيون آخرون، مثل رُلَنْد بارثز، على المضمون الأيديولوجي لكل أشكال النصوص، ميثولوجية كانت أو أدبية أو كانت تشكّل جزءًا من ثقافة شعبية، كالإعلانات مثلاً. ومن منظور بارثز، فإن النصوص تحمل مغزى ومرمَّزة بالكامل. ولا يمكن اختزالها إلى المستوى السطحي للمضمون، لأن الأخير لا يمكن أن يكون صافيًا خاليًا من تأثير

الأيديولوجيا. بالتالي، لا يمكن لأي نص أن يحوي المعنى الوحيد الموجود عند المستوى الظاهر من السردية (Barthes 1967, 1973). وعلى نحو مماثل، يحاجج فردريك جمسن (Frederic Jameson 1972) بالقول إنه بالرغم من أن الأدب 'يتحدث لغة الدلالة'، أي المستوى الدلالي الصريح للنص، فإنه في الوقت نفسه يرسل يصدر معانٍ أخرى.

الهدف الذي أرمي إليه في هذا الفصل هو القيام بقراءة تتجاوز المستوى السردي لعشتار في الميثولوجيا، واعتبار الموقع البلاغي أو الرمزي لهذه الإلهة في ثقافة ما بين النهرين تجسيدًا لعدد من المجازات ذات العلاقة. لكن أسلوب القراءة خارج نطاق المستوى الظاهر للنص سوف يُضاف إليه تعقيدَ الإصرار على التأثير المتبادَل بين النص القديم والقراءات المعاصِرة. إذا نظرنا إلى عشتار عبر هذا السطح البيني، نراها تبرز بصورة بنية ميثولوجية استُثمِرَت فيها القيم القديمة والمعاصرة. ولكي ندرك مفهوم عشتار كإلاهة في الثقافة الآشورية-البابلية، والافتتان المعاصر بهذه الإلهة، ينبغي أولاً تحديد دورها المزدوج في الثيوغونيا [theogony / =علم دراسة أصول الآلهة وسلالاتها الناشر] كإلاهة للحب والحرب. كانت هذه الازدواجية الغامضة موضوعًا لنقاشات عديدة منذ بدايات الأبحاث الخاصة بالشرق الأدنى المستمرة حتى يومنا هذا، تصف النصوص القديمة الإلهة عشتار بأنها المغوية الجنسية المطْلقة والأنثى الجميلة المغرية ومصدر العنف. ونجد وصفًا لهذين المظهرين لطبيعتها بتفاصيل واضحة الصور في التراتيل التي كانت تُتلى لتمجيدها (B. Foster 1993: 65):

شفتاها حلوتان كالعسل، فمها يضجّ حيوية،
قَسَماتُها تُزهِر ضحكاً.
تعاويذ الحب تتوّج رأسها الفخور،
بهيةُ الألوان، تجول عيناها اللامعتان كل مكان.

وفي موضع آخر يجري التركيز على الطبيعة العنيفة لعشتار (B. Foster 1993: 86):

تصرفاتها خالية من المنطق
يتبدى [الجبروت] في مظهرها
تطلِق صيحات الحرب العديدة
تزدان بالرهبة المروّعة
مرعبة في هجومها

هي قا[تلة]، متنمرة، ضارية

كانت الطبيعة المغوية جنسيًا لعشتار والممزوجة بنزعتها للعنف تُفسَّر أحيانًا بأنها ناتجة من اندماج عشتار الأكادية بإنانا السومرية التي كانت سابقة زمنيًا لعشتار كإلاهة للحب والجنسانية. توصف إنانا في النصوص السومرية، على نحو أساس، بأنها عروس، وترتبط هويتها على نحو واضح بالجماع المتغاير الجنس، سواء أكان ضمن إطار الزواج أو خارجه. والواقع أن تاريخ عملية التوفيق (syncretism) بين الإلهتين تاريخ معقد، وكان من دون شك عاملاً مشارِكاً إلى حد ما في صياغة هذه الإلهة. لكن الاندماج المذكور لا يفسِّر على نحو وافٍ الشخصيةَ الميثولوجية لعشتار لأن العديد من صفاتها المميزة، بما في ذلك الجانب الحربي منها، تبدو موجودة في إنانا السومرية. تلك هي الصفات المميزة التي سأقوم في ما يلي بشرحها بإسهاب وتحليلها بدقة لكي أعيد تقويم الموقع الثقافي لعشتار. وبما أنني سأعتبر عشتار رمزًا، فسوف أحاجج بأن هذه الإلهة كانت تمثِّل ما هو أكثر من الحب والحرب لمجتمع ما بين النهرين. وبلغة الدلالات، كانت عشتار تؤدي وظيفة الرامز المتعدد المدلولات، بل إن بالإمكان وصفها بأنها خلاصة المجازات لثقافة ما بين النهرين.

1/7) عشتار الخنثوية* والخنوثة**

في الكتابات النسوية الأولى في علم الآشوريات، كان يُقال إن أفضل وصف لشخصية عشتار المعقدة واللاعقلانية هي أنها ثنائية القطب (bipolar)، لأن تلك الخاصيات التي تبدو ظاهريًا متناقضة تشكِّل صفاتها الشخصية. هذه الثنائية القطبية تُعد نقيضًا للسمات المذكرة والمؤنثة، رغم أن الأبحاث لا تتوسع دائمًا في هذه الفكرة صراحة. وقد أدى تصنيف بعض السلوكيات المعينة إلى مذكرة أو مؤنثة للاستنتاج بأن عشتار كانت 'خنثى' أو 'مزدوجة الجنس' أو 'مخنثة' (Groneberg 1986, 1997; Harris 1990, 2000). لكن هذه الفئات التصنيفية إشكالية. فمع أن الخنثوية والخنوثة كانتا تُعتبران فئتين ثابتتين وشاملتَيْن من علماء الآشوريات الذين طبّقوا هذا التصنيف على عشتار، لا يبدو أن من السهل حسم الأمر في ما يتعلق بهاتين الفئتين. الخنثوية مفهوم لا يتّسم تاريخيًا بالثبات، وهو يعتمد على مفاهيم مجندرة محدّدة اجتماعيًا وتاريخيًا عن الذكورة والأنوثة

وتقاطعهما. كما أن السلوكيات المعتبَرة مذكرة أو مؤنثة هي أيضًا متغيرة، لكن المرويات القديمة تبدو أكثر وضوحًا هنا، فهي تحدّد مِهَنًا أو سلوكيات بعينها بأنها شواغل خاصة بالنساء أو بالرجال. لكن، سواء أوافق المرء أو لم يوافق على وصف عشتار بالخنثوية أو بالخنوثة، فإن الدافع الأساس وراء وجود إلاهة كهذه في ثقافة ما بين النهرين يبقى لغزًا2. كيف أصبحت إلاهة الحب الجنسي إلاهة للحرب، ولماذا كان سكان ما بين النهرين في حاجة إلى هذه الإلهة الإشكالية؟. برأيي أن تلك الصفات المميِّزة شديدة التناقض التي تجسِّدها عشتار، وبدل أن تكون دلالة على الخنثوية الجسدية أو حتى على الثنائية الجنسية، هي بالضبط ما يجعلها «امرأة بِحَق، بكلٍّ ما فيها»، كما يقول ثُوركِلد جاكبسن (Thorkild Jacobson, 1976: 143).

وقد استند تفسيرُ علم الآشوريات لعشتار بأنها مزدوجة الجنس أو خنثى إلى (ما اعتقدوه) أفعالها الذكورية، كما في سلوكها في ملحمة غلغامش عندما عرضت الزواج على البطل (e. g. Harris 1990: 272). يقول هاريس: «الفكرة المركزية في المفارقة التي تمثِّلها هذه الإلهة هي خنوثيتها النفسية المثْبَتة وخنثويتها الفيزيولوجية التي نادرًا ما يتوفر عليها دلائل» (Harris 2000: 163). لكن الخصال التي تُعَرَّف بأنها ذكورية (الخصال الخنثوية 'النفسية المثْبَتة')، أي كون الإلهة حازمة وعدوانية وصلبة الإرادة ومتعطشة للدماء وميّالة للانتقام وعنيفة، يمكن وبكل سهولة أن نلاحظ أنها نفس الخصال التي تُنْسَب إلى المرأة المغوية أو المرأة الفاتنة (femme fatale)، كما أن مسألة تعقيد هذه الإلهة ومدلولات شخصيتها لثقافة ما بين النهرين، لا يمكن حلّها على نحو مُرْضٍ بِلُغة الثنائية القطبية الجنسية. تتنامى إشكالية هذا الطرح عندما نعرف أن لا شواهد على وجود الكائن الخنثوي، الذي يجري تخيُّله في الفنون البصرية في بلاد ما بين النهرين عادة بصورة شخص يحوي جسده ثديين نسائيّينْ مكوّرين إضافة إلى عضو ذكري، إلا في الفترة التي تلت الغزو الهلنستي، ويبدو أن الصورة كانت جنسية مستوردة. كما لا تتوفَّر أي إشارات نصية إلى الكائنات الخنثوية يعود تاريخها إلى العصر السابق لتلك الفترة في بلاد ما بين النهرين (Bahrani 1996). ثمة تفسيرات عديدة ممكنة لهذا النقص في المدونات. فلربما كان الأشخاص ذوو الجنس الملتبس يوصفون بتعبيرات مختلفة في بلاد ما بين النهرين في العصر السابق للهلنستية، تعبيرات لا نزال عاجزين

عن كشفها بوضوح في المدونات النصية بسبب مفاهيمنا المسبقة المتعلقة بالتصنيفات الجنسية. ثمة احتمال آخر وهو أن الأشخاص الذين كان يُعتقَد أنهم بينيّو الجنس (inter-sexed) أو عابرون للنوع (transgendered)، من الناحية الجسدانية، كانوا يُعدون حالات شاذة وبالتالي كانوا يُهمَّشون لدرجة اعتبارهم موضوعًا محرّمًا، وهكذا لم يَرِد ذكْرُهم في المرويات النصية ولم تَرِد صورهم في أي مخزون أيقوني. ويتوافق هذا التفسير مع ما نعرفه عن التنبؤ بالفراسة، حيث كان يجري تسجيل الأشخاص الذين يُعدون حالة ولادية شاذة وتفسير وجودهم بأنه إشارة عن المصير؛ مصير الشخص ومصير المجتمع بكامله. الاحتمال الثالث، وهو الأصعب فَهْمًا من وجهة النظر المعاصِرة، هو أن هذه الفئة المفاهيمية لم يكن لها وجود، لأن الأشخاص الذين قد نعتبرهم اليوم بينيّي الجنس أو عابرين للنوع كانوا، بشكل أو بآخر، يندمجون في ما كان يُعد في مجتمع ما بين النهرين أدوارًا مجندرة معيارية. فمن منظور أسلوب تفكيرنا، يُعد التباين البيولوجي بين الرجل والمرأة أمرًا جليًا واضحًا بوصفه تباينًا منظورًا للجسد. لكن من الوجهة التاريخية، يظل هذا التباين المُدْرَك، والطريقة التي تعمل بها منظومة التناسل البشرية، في حالة تغيّر مستمر. فتفسيرات الجنس البيولوجي ليست بالطبع عابرة للتاريخ ولا هي عابرة للثقافات. على سبيل المثال، تكشف الدراسة التي قام بها طوماس لاكور (Thomas Laqueur) وتناول فيها الجسد البيولوجي في التاريخ الغربي، أنه في بداية العصر الحديث كانت تسود نظرية كلاسيكية في التناسل. ويصف لاكور وجهة النظر الكلاسيكية هذه بأنها أنموذج وحيد الجنس لأن الأعضاء الجنسية كانت تُعد هي ذاتها، من حيث الأساس، لدى المرأة ولدى الرجل. كان يُنظَر إلى الأعضاء التناسلية للمرأة على أنها نسخة معكوسة من أعضاء الرجل (Laqueur 1990). ومع أن النساء في العصور الكلاسيكية القديمة كان ينظر إليهن، بالطبع، على أنهن مختلفات عن الرجل، فقد كان يجري التعبير عن ذلك في ما يتّصل مباشرة بالجسد البيولوجي الذكوري، أي بصورةِ عكْسٍ أو نقصٍ (Bahrani 1996). وكان ينبغي الانتظار حتى مطلع القرن التاسع عشر لكي تتحول التفسيرات البيولوجية للجنس إلى منظومة جديدة تقوم على جنسين جرى فيها تأكيد الاختلاف بوصفه ثنائية، كما برزت أهمية فئتين جنسيتين يمكن تمييزهما بسهولة. وفي نفس الوقت أيضًا بدأت الجهود الاجتماعية والطبية، ولأول مرة، بتغيير

الأشخاص ذوي الجنس الملتبس، أو الخنثويين كما يشار إليهم عادة، وذلك بهدف إزالة الالتباسات الجسدية (Mirzoeff 1999).

تنشأ مشاكل تفسيرية مماثلة ضمن فئاتِ نوعٍ أو جنسٍ أخرى. ومع أنه لا مجال للشك في وجود الثنائية الجنسية والمثلية والنزعة لارتداء ملابس الجنس المغاير في العصور القديمة، فإن تلك الحالات لم تكن تُفهَم بوصفها فئات فرعية من الجنسانية تشكّل هوية جنسية ثابتة بالمعنى الغربي المعاصر. مع ذلك، فإن كل أشكال الجنسانية تنضوي ضمن مجال عبادة عشتار. وهكذا كان الاتصال الجنسي المثلي والاتصال الجنسي المغاير شكلَيْن من الجنسانية، وبما هما كذلك كانا مرتبطَيْن، منطقيًا، بعبادة إلاهة الحب. ويجري الاستشهاد بعادةِ ارتداء ملابس الجنس المغاير في الطقوس الدينية المرتبطة بعشتار للتدليل على طبيعة هذه الإلهة الخنثوية أو ثنائيتها الجنسية (e. g. Harris 2000: 170; Groneberg 1986: 39). مع ذلك، فإن القول إن بعض أتباع عشتار كانوا يرتدون ملابس الجنس المغاير، أو إن ارتداء ملابس الجنس المغاير كان يمثّل جزءًا من مهرجان عشتار، لا يكفي بحد ذاته للاستنتاج أن عشتار، نفسها، كانت خنثوية أو تتسم بنزعة ارتداء ملابس الجنس المغاير. أولاً، ارتداء ملابس الجنس المغاير لا يُعد إشارة إلى الخنثوية الجسدية، ولا يمكن اعتباره خنوثة. هو إزاحة (displacement) للجنس المعياري. وإن فَهْم جميع تلك المصطلحات بوصفها متماثلة لَهُو اختزال للعديد من الجنسانيات غير المعيارية ضمن سلوكٍ 'آخر' غير متغاير الجنس، وهي تُعتبَر أفعالاً ذكورية مثلية. لا يمكن لمصطلحات مثل ارتداء ثياب النساء على المسرح (drag) وتبادل الملابس بين الجنسين (cross-dressing) والنزعة لارتداء ملابس الجنس المغاير (transvestism)، أن تُستخدَم تبادليًا، سواء مع بعضها البعض أو في ما يتعلق بالخنوثة (Butler 1993a). وبما أن ديانة عشتار هي ديانة الإلهة الأهم للجنسانية، فقد كانت بالطبع مرتبطة بأيٍّ من، وبكلٍّ، تجليات الجنسانية. لا عجب إذًا في أن أتباع عشتار كانوا يحتفون بكل تلك الأشكال في المهرجانات الطقسية التي كانت تُقام تكريمًا لها. وقد كان هرِس (Harris) وغرُنبِرغ (Groneberg) على حق في الإشارة إلى عدم ثبات أو إلى مرونة التقسيم ذكر/ أنثى في ديانة عشتار، لكنهما أخطأا عندما فَهِما هذه النقطة على نحو سطحي وعدا الأمر ثنائية جنسية أو خنثوية. وهنا تقدّم لنا جودِث بتلر، في مؤلَّفها المهم حول العلاقة بين

النوع والهوية وارتداء ثياب النساء على المسرح، لنا رؤية معمقة (Butler 1993a: 121-140). فهي (Butler 1993a: 125) ترى أن:

الأدائية الجنسية المغايرة يكتنفها قلق لا تستطيع قهره، وهو القلق من أن جهودها الرامية لتحقيق أشكالها المثالية الخاصة لا يمكن أن تتكلّل بالنجاح أخيرًا، أو تمامًا، ومن أنها مسكونة على الدوام بذلك المجال من الإمكانية الجنسية التي ينبغي إقصاؤها لكي يتمكّن النوع الجنسي المغاير من إنتاج ذاته. وبهذا المعنى، تُعد نزعة ارتداء ملابس النساء على المسرح مدمِّرة لدرجة أنها تنعكس على البنية المقلِّدة التي يجري بواسطتها إنتاج النوع المهيمن، كما تفنِّد ادعاءات الجنسانية المغايرة بالطبيعية (naturalness) والأصالة.

والأرجح أن طقوس تبادل الملابس بين الجنسين كان يتعلق بأشكالٍ من اللباس التنكري حيث كان يجري تأكيد الهويات المجندرة المعيارية من خلال عكس الأمور. وقد يكون الأمر، كما تقول بتلر، هو ذاته كما في حالات ارتداء ملابس النساء في الثقافة الغربية المعاصرة كنوعٍ من الأداء الترفيهي، أي أن «[تلك الطقوس كانت] تفيد وظيفيًا في تأمين انعتاقٍ طقسي لمنظومة متغايرة جنسيًا يتعين عليها باستمرار ضبط حدودها في مواجهة غزو المغايرة (queerness)» (Butler 1993a: 126). وترى بتلر أن الجنس بما هو فعْل أدائي، فإن «كل النوع هو شبيه بارتداء ملابس النساء . . لأن . . المحاكاة هي صلب مشروع التغاير الجنسي وثنائياته المجندرة . . الجنسانية المغايرة المهيمنة هي بحد ذاتها جهد متصل ومتكرر يرمي إلى محاكاة أشكالها المثالية» (Butler 1993a: 125). وعلى أي حال فإن كون المرء 'ذكرًا' أو 'أنثى' بنْيَتان، وهما هويّتان غير ثابتَتَيْن ينبغي أن يجري أداؤهما باستمرار. ما لدينا في عشتار هو أنوثة خارج مسارها، لكن الأنوثة المعيارية الخارجة عن مسارها ليست مُعادِلة للثنائية الجنسية أو للخنثوية أو للخنوثة.

ما من شك في أن تحديد هوية عشتار بأنها خنثوية، الذي يعود إلى بدايات القرن الحالي، تأثَّر إلى حد ما بالثقافة الشعبية التي كانت سائدة في أوربة في أواخر القرن التاسع عشر. وقد تمت أول الترجمات لأساطير ما بين النهرين، الآتية من مكتبة أشور بانيبال في نينوى، في جوٍّ كانت فيه صور النساء المغويات الشريرات، وعادة ما يكنّ شرقيات، بين أكثر الصور شيوعًا في الفنون البصرية والآداب (الرفيعة منها والوضيعة). في

لوحات القرن التاسع عشر، كانت المرأة الشرقية، الجارية، تصوَّر عادة بأنه تحمل ميولاً سحاقية (Lewis 1996, 1999). ويتجلى ذلك في اللوحة الشهيرة 'الحمام التركي' بريشة جان-أوغست دومِنيك إنغرِس (Jean-August Dominique Ingres)، حيث تظهر نساء عاريات يضطجعن على الأرائك متكاسلات في ما يظهر وكأنه انغماس في فعل جنسي داعر داخل حمام تركي عام، وفي مقدمة اللوحة تبدو إحدى النساء وهي تداعب ثدي امرأة أخرى.

كما نجد في الوقت نفسه أن العديد من النساء المغويات الأسطوريات كنَّ يوصفن في الأدب بأنهن ثنائيات الجنس. فقد شكّلت شخصياتٌ مثل لاميا (Lamia) وسلمبو (Salambô) وسالومي وليليت موضوعاتٍ لعدد لا يحصى من القصائد والمسرحيات وأعمال الأوبرا، إضافة إلى اللوحات والتماثيل، وقد لامس الاهتمام الصاعق بتلك النساء المغويات حد الهوس (Dijkstra 1986). وعادة ما كان يجري سبر الصفات المميزة للمغوية الضارية الثنائية الجنس في وسائل الإعلام الشعبية تحت ستار الميثولوجيا وذلك لجعْل السمة الشهوانية في غالب الأعمال الفنية مقبولة لمجتمع يتكلَّف الاحتشام رغم ولعه باختلاس النظر/التلصص لتحقيق اللذة. وما من شك في أن اكتشاف المجتمع الأوربي لشخصية عشتار الميثولوجية في أواخر القرن التاسع عشر قد أثَّر في الوضع النفسي الثقافي السائد آنذاك وتأثَّر به. على سبيل المثال، في عام 1888، مثَّل الفنان الرمزي البلجيكي فرنند كنبف (Fernand Khnopff) في لوحته المطبوعة حجريًا عشتارَ بصورةِ امرأةٍ جميلة مغوية مقيّدة بالأغلال إلى جدران الشهوة وتحاول مع ذلك إغراء الناظر (الذي يُفترض أن يكون ذكرًا) بنظرتها العميقة المتأملة، في حين يبرز من منطقة أعضائها التناسلية رأسٌ مهتاج شبيه برأس الميدوسا Medusa (اللوحة رقم 34). في أواخر القرن التاسع عشر، غالبًا ما كان يجري وصف شخصيات من نوع عشتار وليليت في وسائل الإعلام الشعبية بأنها تمتلك خصالاً ذكورية، والأرجح أن هذا المفهوم ترك أثره في تفسيرات علماء العصور القديمة لشخصية عشتار. ويمكن أن نضيف إلى إشكالية الاهتمام البيني (interface) هذا بالإلاهات الشرقيات في أواخر القرن التاسع عشر، حقيقةَ أن 'ثنائي الجنس' مفهوم طوّره فرويد في نفس الفترة (Davis 1998). إذًا، 'ثنائي الجنس' ليس فئة عامة عابرة للتاريخ كما يعتقد كثيرون، بل تصنيف

معاصر لهوية جنسية. أضف إلى ذلك أنه حتى العلماء النظريون الذين ينشرون مفهوم ثنائي الجنس أو المثلي في سياقٍ معاصر، كانوا قد عارضوا الافتراض المسبَق القائل إن الأشخاص الذين يحملون هذه الهوية الجنسية يُظهِرون سماتٍ واضحة خاصة بالجنس المغاير (Butler 1990). ورغم أن بالإمكان فهْم هوية عشتار الخنثوية بلغةِ التصورات الأوربية للجنسانية، في القرن التاسع عشر، نجد أن غرونبرغ وهرِس، اللذين يلتزمان بهذا التعريف، يخطئان في اعتبارهما النوع أمرًا ثابتًا وعامًا وعابرًا للتاريخ.

اللوحة رقم 34

Fernand Khnopff, Ishtar, 1888. After Joséphin Péladan, Istar, frontispiece, Paris, 1888.

2/7) مفارقة الأضداد

عالج ثُركِلد جاكبسن في كتابه المعروف حول ديانة ما بين النهرين (ثروات الظلام/ The Treasures of Darkness 1976)، مشكلةَ الصفات المتناقضة لإنانا. وكان رأي جاكبسن، لدى مناقشته لهذه الإلهة، أن ثمة احتمال بأن إلاهات كانت مختلفة في الأساس اندمجت في شخصية إنانا التي أصبحت 'السيدة ذات الأدوار المتعددة'. ويبدو أن جاكبسن انطلق من مقدمة تقول إن هويات الآلهة كان ينبغي أن تتحدَّد بجوانب منفردة يمكن تمييزها، وإنه كانت هناك، على نحو ما، علاقة متطابقة أساس بين الإله ومفهوم مجرد أو قوة معينة. عدَّد جاكبسن خمسة جوانب أساس في شخصية عشتار كان كلٌّ منها، كما يعتقد، مُستَمَد في الأصل من إلاهة منفصلة. تضمنت تلك الجوانب إلاهة مخزن أورُك للتمور، المرتبطة بالخصوبة والزواج، وإلاهة العواصف الرعدية وإلاهة الحرب ونجمتَيْ الصباح والمساء والمومس (Jacobsen 1987a: 21). لكنه مضى يقول إن «من اللافت أنه، ضمن هذا المزيج من الخصال المتناقضة، كانت صيرورة الأنسنة للأساطير والحكايات، قادرة على إيجاد وحدة داخلية مكّنتها من تقديم تشكيلتها اللامتناهية بصورةِ وُجَيْهات (facets) متعددة لشخصية إلهية واحدة يمكن الإيمان بها» (Jacobsen 1987a: 141). وقد جرى وصْف الخصال المتناقضة، التي ناقشها جاكبسن (وباحثون آخرون)، في العديد من التراتيل القديمة والأساطير بأنها خصال أنموذجية

لإنانا/ عشتار. والترتيلة التالية (Jacobsen 1987a: 141) مثال على ذلك:

النكد، الإهانة، الهزء، التدنيس، التبجيل،
ذلك هو عالمك يا إنانا.
الكآبة، الكارثة، الأسى،
الفرح، البهجة الحلوة
ذلك هو عالمك يا إنانا.
الرجفة المذعورة، التماع الأهوال، المجد
ذلك هو عالمك يا إنانا.

في ثقافة ما بين النهرين، لم تكن عشتار توصف فقط بأنها أجمل مخلوق أنثوي، بل كانت إلى جانب ذلك أكثر الإلاهات تقلّبًا ولا عقلانية وإثارة للخوف. كما كانت عشتار، إلى جانب ذلك، جامحة عنيفة المزاج، هي 'العاصفة المروّعة'؛ وهي ترتبط بكل ما لا يمكن التنبؤ به في الطبيعة، لزوابع والفيضانات، وفي الأساطير نراها سريعة الغضب. هناك عدد من النصوص القديمة (B. Foster 1993: 74) التي تشهد على شخصيتها المروِّعة والمخيفة:

أنا أشجع الآلهة،
أنا من تذبح العالم المأهول.

وبخلاف الإلاهات الأخريات، لم يكن دور عشتار دور الزوجة أو الأم، ولا دور المحبوبة أو العشيقة؛ فهي لا تتناغم مع موقعها الأنثوي. ويرى جان بُتِرو أن عشتار، ولأنها مومس، هي أيضًا إلاهة المهمّشين في المجتمع، وفي حياتها الجنسية، كما في كل شيء، هي تمضي إلى الحدود القصوى، وهي لا يمكن إرواء رغبتها (Bottéro 1987: 165-183). كل صفات عشتار، وكل ما يضمه عالمها، جامحة وخارجة عن نطاق أي تنبؤات. هي متقلّبة سيئة الطبع حديّة التصرفات. ما من شك في أن عشتار تتجاوز العديد من الحدود، ولكن في حين يرى بعض الباحثين، مثل هرِس، في هذا التجاوز إشارة إلى ثنائية جنسية أو إلى خنثوية، أعتقد أنا أن شخصية عشتار وتجاوزاتها كانت تعمل على توضيح الأدوار المجندرة لسكان ما بين النهرين من خلال رسم حدود السلوك المجندر 'الطبيعي'. يمكن إذًا قراءة دور عشتار في ثيوغونية [سرد أصول الآلهة] ما بين النهرين بما هو دور يضع حدود السلوك المتمدن، وبالتالي يشكّل بنية المجتمع.

ما من شك في أن عشتار كانت، فعلاً، تُعد إلاهة أنثى. ففي النصوص، يُشار إليها قواعديًا (grammatically) بالتأنيث دائمًا، كما أن التمثلات البصرية، من دون استثناء، تصوّرها تشريحيًا بأنها أنثى. لكن عشتار ميالة للعنف وهي متعطشة للدماء، متجاوزةً بذلك الحدود الاجتماعية لموقع الجندر الأنثوي. في المجتمعات البطركية، مثل مجتمع ما بين النهرين، لا يُعتبر العنف مجالاً للمرأة؛ وبالتالي، لا يمكن لامرأة أن تتصرف بعنف سوى إن كانت خارجة عن حدود السلوك المتمدن، أي عن حدود الحضارة. وإذا عرّفنا المدنية أو الحضارة بأنها كل ما هو منهجي ويعمل حسب منظومة محددة من القواعد والنظم، بإمكاننا آنذاك معادلة النقيض، أي الاضطراب والفوضى أو الشواش، العجز عن التنبؤ، بكل ما هو همجي أو خارج عن حدود الحضارة، أي بكل ما هو 'آخر'.

في النظرية الثقافية الدلالية التي طورها كلٌّ من بُريس أُسبِنسكي (Boris Uspenski) وجوري لُتمَن (Juri Lotman)، نجد أن الحضارة معارِضة لنقيضها، أي اللا حضارة، وأن كلاً منهما وسيلة لتعريف الأخرى وبالتالي فهي ترتبط بها بعلاقة بنيوية. وهكذا نجد أن الحضارة لا تعارِض، ببساطة، ما هو خارج عن مفاهيمها بشأن ما هو بربري وما هو متمدّن، بل إن الحضارة نفسها لا يمكن أن توجد إلا من خلال هذه العلاقة مع ما يوجد خارجها (exterior). باختصار، الحضارة في حاجة إلى الفوضى لكي تعرِّف نفسها3. ولدى تجاوز عشتار الأعراف الاجتماعية السائدة الخاصة بالإناث، فإنها إنما تَعْبُر حدودَ الحضارة نفسها وبالتالي تتحول إلى رمز للفوضى، لنقيض الحضارة. وبذلك، فهي بتجاوزها الحدود التي تشكِّل الحضارة وتحدِّد الأعراف المجتمعية في ما بين النهرين، فإنها إنما تمثّل الحدّ للمدنيّة هناك. بالتالي، فإن الحدود القصوى والتناقضات المجتمِعة في شخصية عشتار تجعل منها الرمز الأسمى للتباين. وبوصفها الإلهة التي تمثل كل ما هو جامح وخارج عن نطاق التنبؤ وهامشي في مجتمع ما بين النهرين، فإنها ترمز إلى ما هو غير ثابت أو ما هو خارج الصيغ المقبولة للسلوكيات. عشتار تشخيصٌ للفوضى وللمهمَّش في ثقافة ما بين النهرين، وهي بذلك تشخيص للتغيرية أو الآخرية، آخرية ترمز إلى ما هو مختلف عن العرْف: الرجل المتمدن.

3/7) الأنوثة وعالم الآخر

يمكن تفسير كلٍّ من التمثلات النصية والبصرية لهوية عشتار الإشكالية أو المتناقضة انطلاقًا من الأنموذج التحليلي النفسي-الدلالي لتمايز الجندر. ومع أن بإمكاننا إرجاع أصول التساؤلات المعاصرة حول الطبيعة الدقيقة للتباين النفسي بينَ الذات المذكرة والذات الأنثوية إلى كتابات سِغمُند فرويد، فإن هذا الموضوع أصبح الفكرة المركزية في أعمال أحد تلامذته المرموقين، جاك لَكَان، الذي جمع بين التحليل النفسي الفرويدي وعلم الدلالة البنيوي. فقد أحلَّ لَكَان محلَّ ذاتٍ مفكِّرة ديكارتية ذاتًا ناطقة، ذاتٌ يجري تعريفها عبر اللغة. يقول لَكَان: إن اللغة جزء من نظام الرمزي، المجالُ الذي يمثّل سبيلنا الوحيد للوصول إلى الواقعي، والمجالُ الذي تتوضّع ضمنه حياتنا وتجاربنا الاجتماعية. فاللاوعي يتكلم عبر الوعي في كل الأوقات، ليس فقط عشوائيًا، أي من خلال الأحلام التي تعكس غرائزنا البدائية في الأفكار وفي الصور. للَكَان لا وجود للعشوائية. فالوعي واللاوعي مرتبطان على الدوام لأن البنية الداخلية تنظّم العملية الواعية لتشكيل المفاهيم من الواقع. بالتالي فإن الواقعي دائمًا ملتبس. هو عالم الأوهام حيث تتحول الكلمات إلى معانٍ، كما في الاستعارة المجازية أو الكناية على سبيل المثال (E. Wright 1984: 107-132). ويرى لَكَان أن الأنوثة والذكورة نتاجان لسلسلة مرمَّزة، وأن الهوية المجندرة تُحدَّد من خلال ترتيب الرمزي. ضمن ترتيب الرمزي لا وجود للمرأة. هي فقط غير الرجل، وبما هي غير الرجل فإنها تصبح كل ما هو ليس عليه الرجل، أيّ، تباين، وكل ما تخلى عنه، أيّ، إفراط (Lacan 1977: 168-169; Rose 1986). بالتالي فإن ما تستبعده الحضارة يمكن أن يتركّز في الرامز، المرأة.

وبما أن المرأة ليس لها موقع ثابت، ليست رامزًا ثابتًا في ترتيب الرمزي، يمكن للأنوثة أن ترمز إلى مفاهيم أخرى، وغالبًا ما تقوم بذلك في الأعمال الفنية والأدب والميثولوجيا. وبتعبيرات دلالية، 'المرأة' رامز عائم متقلّب. أي إن المرأة، بما هي رامز، لا تشير مباشرة إلى شيء محدَّد أو إلى مدلول محدَّد، بل ترمز انطلاقًا من السياق. ومثلما أن مضامين الاستعارة المجازية والكناية تُستخدَم دائمًا في الحديث من دون أن يعي المتكلِّم ذلك، يمكن للثقافة استخدام رمز الأنوثة ليعبّر عن شيء آخر، أو ليمثّل، عبر الكناية، شيئًا ذا علاقة. وفي حين تدَّعي النظريةُ المابعد بنيوية أن كل رمز هو متعدد القوى، نجد أن الرامزات العائمة تنوس على نحو أكثر وضوحًا في المنظومات الثقافية المرمَّزة، وتقوم

بوظيفة محددة نوعًا ما، وهي وظيفة الرامز الذي يتشرب المعنى. وتكشف القراءةُ الدلالية للتصاوير البصرية والأدب، التي يجري فيها تمثيل عشتار، أن عشتار كان يمكن أن تكون تجسيدًا لمجاز التغيرية في ثقافة ما بين النهرين. بإمكان عشتار، بوصفها رامزًا، أن ترمز إلى الآخرية الجنسية والإفراط والفوضى، بل وحتى إلى الموت.

من وجهة النظر اللَكَانية، يمكن لمعادلة الأنوثة أو المرأة بالآخر الراديكالي أن تعني أن تصبح المرأة متماهية مع كل ما هو مختلف عن الرجل، مع المجهول، مع البربرية، مع الهياج، ومع الموت. وبما أن مفهوم التغيرية أو الآخرية يقوم على الالتباس، فإن الأنوثة تصبح متماهية مع كل ما هو متناقض أو متقلّب، وغالبًا ما يجري تجسيد مفاهيم مثل الفوضى، ثقافيًا، بوصفها مؤنثة. في التمثلات الأدبية والبصرية للعديد من الثقافات، يجري تكوين الأنوثة بما هي رمز للتناقض والهياج. على سبيل المثال، في بلاد الإغريق في العصور القديمة، كان يُنظَر للمرأة بوصفها اختلافًا، اختلاف عن المعيار الذكر، كما كانت معادِلة للأجنبي (اختلاف عرقي)، أو للوحشي (اختلاف النوع الإحيائي)، أو للمجهول أو الغريب أو الغامض. وكما سبق وأشرنا، في الفصل الرابع، كانت النصوص الإغريقية العائدة إلى القرن الخامس تستخدم سلسلة من القطبيات الثنائية التي يربط بينها تشابه جزئي من أجل تعريف الرجل الإغريقي ومواطن دولة المدينة (Du Bois 1982). وتُعد تضادات إغريقي/ بربري و إنسان/ بهيمة وذكر/ أنثى أفكارًا أساس متكررة في التراجيديا الإغريقية والفلسفة الإغريقية، وكل ما هو غير الذكر الإغريقي غالبًا ما كان يُعد معادِلاً لبعضه البعض أو حتى يمكن استخدامه تبادليًا مع بعضه البعض. يُقال، مثلاً، إن سقراط كان يقول إن هناك ثلاث نِعَم يشعر بسببها بالامتنان للقدر: «أولاً، لأنني خُلِقْت كائنًا بشريًا لا بهيمة؛ ثانيًا، لأنني خُلِقْت رجلاً لا امرأة؛ وثالثًا، لأنني خُلِقْت إغريقيًا لا بربريًا»[4]. وقد كرّرت البنية التقليدية للفنون البصرية المعاصِرة هذه الثنائية القطبية في استخدامها للنِزال (nagôn)، مواجهةٌ ثنائية بين الإغريقي/ غير الإغريقي، الإغريقي/ القنطور (centaur)، الإغريقي/ الأمازونية، الذي كان فكرة أساس تتكرَّر في الحلبات العامة بصورةِ منحوتات معمارية. ولا تقتصر وجهة النظر التي تساوي المرأة بكل ما هو 'غير الرجل' على قدامى الإغريق. فبالإمكان، مثلاً، ملاحظة تصوير المرأة بوصفها الآخر في الثقافة الأوربية في أواخر

القرن التاسع عشر، رغم أن آخرية المرأة صار يُعبَّر عنها غالبًا باعتبارها تغيرية راديكالية لا بالمصطلحات العلائقية للتعارض مع المعيار الذكر. وقد تكرَّر في اللوحات الأوربية الأميركية في تلك الفترة تمثيل المرأة بصورة ساحرة وبصورة سفِنكس (Sphinx) [حرفيًا: الخانق. الناشر]، هذا إضافة إلى النساء الشرقيات المغويات اللواتي لا يمكن إرواء رغباتهن، وهكذا أمكن جمْع الخارق للطبيعة والبهيمي والأجنبي والجنسانية الأنثوية بما هي أشكال للتغيرية الراديكالية المتجسدة في تمثيل امرأة (Dijkstra 1986).

هذا المزاج الخاص بالمرأة يجعلها عرضة لأغرب المضايقات والتقلبات. فهي، وإن كانت متطرّفة في مجال الخير، إلا أنها أيضًا متطرفة في الشر؛ هي متقلبة متغيرة؛ هي سوف وهي سوف لن. سرعان ما تشعر بالاشمئزاز مما كانت تسعى للحصول بكل حماس. تنتقل من الحب إلى الكراهية بسرعة مذهلة. مليئة بالتناقضات وبالأسرار الغامضة. وبما أنها قادرة على القيام بأكثر الأعمال بطوليّةً، فهي لا تتوانى عن ارتكاب أفظع الجرائم، والواقع أنها أكثر قسوة وتعطشًا للدماء من الرجل5.

يمكن للرأي الطبي المهني الذي تقدم به الدكتور نيكُلَس فرنسِس كُك (Nicholas Francis Cooke)، عام 1870 م، حول ماهية المرأة، أن يكون أيضًا وصفًا لعشتار كُتِبَ عام 1870 ق م. فهناك تشابهات واضحة في وصْف عدم إمكانية التنبؤ بالتصرفات وحدّة المزاج والقدرة على السلوك المتطرف، وإلى ما هنالك، بوصفها صفات مميّزة نمطية. ولكن لا ينبغي لتلك المقارنات أن تقودنا إلى تعميم المفهوم النظري 'المرأة بما هي الآخر'، ولا إلى تطبيقه دونما تمييز عبر الثقافات وعبر التاريخ وعبر الزمن. ثمة حاجة إلى تخليص التصورات عن الأنوثة من داخل كل سياق اجتماعي-تاريخي محدَّد. مع ذلك، ودعمًا لوجهة النظر اللَكَانية من أن التباين الجنسي نتاجٌ لترتيبِ الرمزي، يمكن البرهنة على أن مجتمعات عديدة قد استخدمت المرأة رمز لكل ما هو متقلّب أو مخيف، وأن ثقافة ما بين النهرين قد أسندت إلى عشتار هذا الدور الضروري. لكن، في الوقت نفسه، ينبغي ألا ننسى أنه مهما كانت المقاربة التي نتبناها لتحليل الإلهة عشتار، سواء أكانت دلالية، تحليلية نفسية، وضعية، وإلى ما هنالك، فإننا نعمل دائمًا بنماذج حديثة للثقافة والنوع، وبالتالي ينبغي لنا بالضرورة أن نصوغ المعطيات من وجهة نظرنا التي تشكّلت ضمن أسيقتنا الحالية.

4/7) اللقاء المهلك

لماذا يخشى الرجال، في المدوّنات التاريخية والأدب، عشتار؟. هل بسبب شجاعتها وقوتها 'الذكورية' المُستمَدّة من شخصيتها الخنثوية ثنائية الجنس، كما قال بعضهم؟. إذا عُدْنا لقراءة النصوص التي تصف عشتار، يمكن لنا أن ندرك أن بالإمكان تفسير هذا الخوف أو فهمه بلغة المفهوم النظري للمرأة بما هي رمز للتغيرية، وهو المفهوم الذي بدأت بمناقشته. وبالنظر إلى أن موقع المرأة كرامز هو موقع ملتبس وغير ثابت، فإن بوسعها أن تكون الطهر والشهوة، الضحية والمدمِّرة، كما أن الجانب المخيف في شخصيتها هو غالبًا تهديد بالجنسانية المرتبطة بالموت. وتتكرر الإشارة إلى إغراء عشتار الذي لا يقاوَم في التراتيل والقصائد (B. Foster 1993: 65):

هي البهجة المكسوّة بالجمال
هي المزدانة بالإغراء والجاذبية والفتنة الساحرة
عشتار هي البهجة المكسوّة بالجمال،
المزدانة بالإغراء والجاذبية والفتنة الساحرة.

لكن قدرتها على القتل أو التدمير (Jacobsen 1987a: 137) كانت غالبًا ما تُذكَر أيضًا:

عندما أقف وسط المعركة،
أنا قلب المعركة،
ذراع المحارب،
عندما أتحرك في نهاية المعركة،
أنا فيضان الشر المتعاظم.

وقد اعتبر العديدُ من علماء الآشوريات تلك الصفات تفرّعًا مزدوجًا (dichotomy)، توليفة غامضة من الجمال الأنثوي والعنف. لكنني أعتقد أن إغراءها الجنسي الذي لا يقاوَم بحد ذاته يمكن فهمه أيضًا بأنه هو نفسه مدمّر ومخيف. فأنوثتها وجمالها يمكن لهما إغواء الرجال وإيرادهم موارد التهلكة، يمكن لهما قتلهم، وقد يصل خطرهما حد تحويل الرجل إلى شيء آخر لا علاقة له بالرجولة. يمكن لهما تحويله إلى نقيضه، إلى امرأة، أو حتى إلى بهيمة، كما نرى في المثال الأدبي التالي (Sjberg 1976: 189-190):

أن تدمّري، أن تبني، أن تقتلعي ومن ثم تستقري، الأمر لك يا إنانا

أن تحوّلي الرجل إلى امرأة، والمرأة إلى رجل، الأمر لك يا إنانا.

وعندما رفض البطل غلغامش، في ملحمة غلغامش، أن يصبح عشيق عشتار (Dalley 1989: 78-79)، أورد الأسباب الكامنة وراء قراره على النحو التالي:

أيٌّ من عشّاقك [دام] إلى الأبد؟
أيٌّ من خلاّنك الأقوياء ذهب إلى السماء؟
تعالي، دعيني [أصف (؟)] لك عشاقك!
على تموز حبيب شبابك
قضيت بالبكاء عامًا إثر عام.
أحببتِ الراعي، راعي القطيع وزعيم الرعاة
الذي كان يكوّم لك الجمر المتقد دونما كلل
ويطهو لك الحملان كل يوم.
لكنك ضربتِه ومسختِه ذئبًا،
يلاحقه صِبيتُه الرعاة لاصطياده
وتمزّق كلابه فخذيه.
أحببتِ إيشولانو، بستاني أبيك،
الذي كان يهديك سلال التمور لتزيّن مائدتك كل يوم؛
رمقتِه بنظراتك ثم دنوتِ منه قائلة:
إيشولانو، دعنا نستمتع بقوتك،
مدّ يدك والْمس فرجي!.
لكن إيشولانو أجابك:
أنا؟. ماذا تريدين مني؟.
أصغيتِ له وهو يقول ذلك،
ثم ضربته فمسختيه ضفدعًا [؟]،
وتركتِه ليعيش من ثمرات كدّه.
وماذا سيكون مصيري؟. سوف تحبينني ومن ثم [تعاملينني] مثل هؤلاء!.

وقد أشار هرِس (Harris, 1990: 264) إلى أن العلاقات الجنسية لعشتار كانت دائمًا تمزج بين الإيروتيكية والعنف. فلم يكن تجاوزُ عشتار لحدود جنسها لدى مبادرتها بطلب الزواج، وهذا فعْل ذكوري، هو ما جعل الخوف يدب في نفس غلغامش (Harris 1990: 272). فالبطل يخشى أن يُدمَّر نتيجة هذا الإغواء، مثلما حصل مع عشّاق

عشتار الآخرين. وبهذا المعنى فإن عشتار تشبه في ذلك العديد من النساء الشريرات اللواتي ينطوي إغراؤهن الجنسي على مخاطر. وفي العديد من الخيالات الثقافية نجد أن الجمال الأنثوي الفائق غالبًا ما يُعتبَر مهلكاً للرجال، وضمن نفس الرمز، يكتسي الموت والدمار، في أغلب الأحيان، بغلالة من الجمال الأنثوي الفائق. ويشيع في العديد من الثقافات تصوير الجبروت الإيروتيكي للمرأة المغوية بصورةٍ حسية للقوة التي تتجاوز البشري (Dijkstra 1986). قوة عشتار هي قوة من هذا النوع. فالجانبان الخَطِر والعنيف من شخصيتها لا يتعارضان مع أنوثتها أو جنسانيتها؛ بل يمكن قراءتهما باعتبارهما مكوِّنان ضروريان من تطرّف الجنسانية الأنثوية. وعندما تمسخ عشتار الرجال إلى حيوانات أو إلى نساء، فإنها تدمّر الذكورة عن طريق تحويل الرجل إلى كائن أدنى، إلى حيوان أو إلى امرأة. والقلق الذي تعبِّر عنه المواجهة بين غلغامش وعشتار هو قلق من قدرة الإغراء الجنسي الأنثوي الطاغي على سلب الرجال رجولتهم، بما أن الرجولة هنا تنحدر إلى مستوى تصبح فيه تحت رحمة تلك القدرة. عشتار مغرية والإغواء المدمِّر للحواس هو ما يجعلها مغوية. فهي تمثِّل الإغواء الأنثوي في حدّه الأقصى وذلك في قدرتها على الإغراء والتدمير، وبما أنها لا يمكن أن ترتوي جنسيًا، فهي أيضًا تمثل الإفراط، وهو مفهوم غالبًا ما يرتبط بالمؤنث. عشتار فوضوية لا عقلانية، وهي طيبة وشريرة في آن معًا. وهي، بصفاتها المتعددة تلك، جوهر الأنوثة أو كل ما هو أنثوي في ترتيب الرمزي لهذه الثقافة البطركية.

يُعد ارتباط عشتار بالحرب والموت أحد الجوانب الرئيسة التي تُعتبَر إشارة إلى شخصيتها ذات السمة الذكورية أو الثنائية الجنس. لكنها في جمالها الفائق إنما تمثّل أيضًا احتمال النقيض الحاد الكامن خلف غلالة رقيقة: الموت والتحلّل6. وفي العديد من التقاليد البصرية والآداب والميثولوجيات، غالبًا ما تكون الأنوثة أو الجمال الأنثوي رمزًا للموت. يناقش سِغمُند فرويد (Sigmund Freud 1913) في مقالته «The Theme of the Three Caskets» كيف أن الثقافة غالبًا ما تستخدم رمز امرأة جميلة ليكون تعبيرًا مجازيًا عن الموت ذاته، أو عن إلاهة مرتبطة بالموت. ويرى فرويد أن الاستعاضة عن الموت والتحلّل بنقيضهما المطلق، وهو الجمال الخصب، هو نوع من تحقيق الرغبات. وهكذا تُستخدَم المرأة الجميلة في غالب الأحيان لتكون تشخيصًا للموت والدمار

«وتتحول الأنوثة إلى موقع يقرأ فيه الرجل طالعه» (Lacan 1985: 168).

ومع أنه لا يمكن تطبيق نظرية التحليل النفسي الفرويدية على نحو إجمالي على العصور القديمة في بلاد ما بين النهرين، فإن ارتباط عشتار بالموت يبدو جليًا في القصيدة المعروفة باسم أغوشايا (Agushaya)، التي اقتُبِست منها هذه الأبيات (B. Foster 1993: 80):

عيدها هو الصخب، رقص الحصاد (الضاري)

.. أغنية المحصول،

هي تفوز بالشجاع

عيد عشتار هو الصخب، رقص الحصاد (الضاري).

لكن ارتباط عشتار بالموت والدمار لا يقتصر على تجلّيها كإلاهة للحرب. فهي مسؤولة، إلى حد كبير، عن موت عشاقها في تجليها كإلاهة للجنسانية والخصوبة، وأكثر من ذلك، هي مسؤولة عن موت ودمار النبات والحيوانات في تجلّيها 'كعاصفةِ الرعب' (Jacobsen 1987a: 137):

كانت تجعل السماء ترتعش، والأرض تهتز،

كانت إنانا تدمّر حظائر البقر وتحرق زرائب الغنم،

(وهي تصرخ:) «دعوني أعنِّف آن، ملك الآلهة».

هكذا نرى أن إنانا/ عشتار لم تكن، لمجتمع ما بين النهرين، رمزًا للهمجية والفوضى واللاعقلانية والتطرف، فقط، بل كانت في الوقت نفسه رمزًا للدمار أو للتهديد بالموت.

5/7) قوة الإغواء

في الفنون البصرية الخاصة ببلاد ما بين النهرين، تُمثَّل عشتار من حيث الشكل الجسدي والملابس دائمًا بصورةٍ أنثوية. وقد أشار بعض الباحثين، في معارضةٍ لهذا الرأي، إلى أن الأسلحة هي من بين خاصيات عشتار الأيقونية التي تُعتبَر علامة مميزة، وهي مقتنيات ذكورية في التفكير البحثي المعاصر. بالتالي فإن الخاصية الأيقونية المميَّزة للأسلحة تُعتبَر بحد ذاتها، لمؤيدي هذا الرأي، إشارةً إلى شخصية عشتار البينية الجنس (inter-sexed)، وهذا بدوره يؤدي إلى التفكير بالخنثوية. ويبدو أن من السهولة بمكان الاستنتاج بأن شخصية أنثوية تحمل سلاحًا هي إما ثنائية الجنس أو خنثى. لكن حتى عندما تحمل عشتار السلاح فإن جسدها يُصوَّر بنفس الطريقة التي تُصوَّر بها أجساد

العاريات التي كانت تُرمِّز حيث تمثِّل الأنوثة والجنسانية الأنثوية. فهناك نفس التناسب بين الثديين والوركين من جهة والخصر من جهة أخرى، كما أن الأردية الملتصقة بالجسد غالبًا ما كانت تُركِّز على إبراز تفاصيل الجسد الأنثوي. وفي بعض الشروح الخاصة بعلم الآشوريات، كثيرًا ما وُصِفَ رداؤها، وهو ثوب طويل ذو شق يُظهِر إحدى الساقين، بأنه ذكوري، بما أن عددًا من الآلهة الذكور مصوَّرون وهم يرتدون رداء مماثلاً. ولكن ليس هناك تمايز واضح بين الثياب الأنثوية والثياب الذكورية في الفنون البصرية لبلاد ما بين النهرين. فنحن نرى الرجال والنساء يرتدون أردية طويلة، غالبًا ما تكشف عن أحد الكتفين، كما وكان بإمكان الجنسين ارتداء الأردية المؤلَّفة من طبقات في أوقات عديدة. بل إن هناك إلاهات أخريات، مثل غولا، مصوَّرات وهن يرتدين تنانير قصيرة وعباءات طويلة في نقوش الأختام الأسطوانية.

كما نرى أن النساء والرجال، على حد سواء، يتزينون بالحلي، رغم أن بعض أنواع الحلي مثل 'القلادة القصيرة' أو 'الطوق المحكم حول الرقبة' تبدو وكأنها موجودة فقط في تصاوير النساء. ترتدي عشتار القلادة القصيرة على الدوام في التصاوير البصرية، إضافة إلى تاجها وأساورها وبقية حليّها. ويمكن اعتبار قطع الزينة هذه جزءًا من اللباس الأنثوي، إضافة إلى الصديرة النسائية المتقاطعة التي ترتديها عشتار دائمًا على صدرها. وتُظهِر العديد من التمثلات أن الصديرة المتقاطعة كانت قطعة ثياب نسائية شائعة (اللوحة رقم 35). ويُصوَّر هذا الشريط المتقاطع وقد ارتدته المرأة إما فوق الثوب أو غالبًا ما يكون وحده يتقاطع مع الثديين على الجسد العاري (اللوحة رقم 36). في الحالة الثانية، تصوَّر الصديرة المتقاطعة وكأنها قطعة للزينة جرى ارتداؤها لزيادة الإغراء الجنسي للجسد الأنثوي. وهناك عدد كبير من 'تماثيل الخصب' العارية المصوَّرة وهي مكسوّة بالحلي وترتدي صديرة متقاطعة. وعادة ما تصوِّر المشاهدُ الإيروتيكية النساءَ بوضع اتصال جنسي عاريات لكنهن يرتدين الحليّ. بالتالي يبدو أن قطع الثياب تلك كانت تشكِّل، في الفنون البصرية، رمزًا يضفي الإيروتيكية على الجسد الأنثوي، رغم أن الحلي، بما هي وسيلة لتزيين الجسد، لا تقتصر بالطبع على تصاوير النساء أو على استخدام النساء لها في المدونات الأركيولوجية (Bahrani 1995). مع ذلك، وفي ما يتعلق بعشتار، يمكن تفسير التصوير الدائم لقلادتها وأساورها وأقراطها

والصديرة المتقاطعة، في كل تمثلاتها، بأنه إشارة إلى إغوائها الجنسي. ويمكن إدراك مدى قوة خاصيتها الإغوائية بوضوح من التراتيل المكرّسة لعبادتها، ولكن قد يكون بالإمكان أيضًا قراءة إشارةٍ إلى هذه الخاصية في مقطع 'هبوط عشتار إلى العالم السفلي'. هذا المقطع موجود باللغتين السومرية والأكادية وهو يروي قصة ذهاب عشتار إلى العالم السفلي في محاولة لبسط نفوذها على ذلك العالم.

اللوحة رقم 35

رجل وامرأة، لوحة طينية، جرسو، 1900 قبل الميلاد Louvre Museum. After Barrelet (1968), fig. 523.

اللوحة رقم 36

امرأة عارية تغطي جسدها المجوهرات، عيلام، سوسة، 1300 قبل الميلاد تقريباً.
Christian Larrieu / Louvre Museum.

قبل الشروع في الرحلة، تُغالي عشتار في تزيين نفسها (في النسخة السومرية). ولدى وصولها عند كل بوابة، يُطلَب منها خلع قطعة من ملابسها بدءًا بالتاج ومن ثم قطع الحلي واحدة إثر أخرى، لتخلع في نهاية المطاف ثوبها. وقد فسَّر بعض الباحثين، لا سيما منهم الكلاسيكيون، في مقارنة بين العادات الشرقية والعادات الإغريقية، هذا الجزء من الأسطورة بأنه فعْل إذلال يُفضي إلى وضْع العري المرفوض ثقافيًا (e. g. Bonfante 1989). لكن بما أنه لا توجد إشارة إلى الخزي أو العار المرتبطَيْن بجسد عشتار العاري، لا في أدب ما بين النهرين ولا في التصاوير البصرية، فإنه لا يمكن تفسير عملية خلع الملابس بوصفها تجريدًا من الملابس بهدف الإذلال. وقد يكون لهذا النوع من الأفكار صلة أكبر بالمفاهيم المعاصِرة عن الحجاب الشرقي منها بتصورات بلاد ما بين النهرين القديمة حول عشتار. تصف الأسطورة (after B. Foster 1993: 405-406) كيف ساوَر إرشكيغال، ملكة العالم السفلي، الشكَّ بعشتار، وهي من طلبت من الحاجب نزع ثيابها عنها:

«اذهب أيها الحاجب، افتح بوابتك لها.
وعاملها كما تقضي القوانين القديمة».
ذهب الحاجب وفتح لها البوابة

«ادخلي يا سيدتي، كي تفرح بك أرض كوث
كي يسعد قصرُ العالم السفلي بحضورك».
جاء بها إلى البوابة الأولى،
... نزع عن رأسها التاج العظيم
«لماذا، أيها الحاجب، نزعت عن رأسي التاج العظيم؟»
«ادخلي سيدتي
تلك هي قوانين سيدة العالم السفلي».
جاء بها إلى البوابة الثانية . .
نزع القرطين من أذنيها.
«لماذا، أيها الحاجب نزعت من أذنيّ القرطين؟»
«ادخلي سيدتي.
تلك هي قوانين العالم السفلي».
جاء بها إلى البوابة الثالثة،
. . نزع العقود عن جيدها.
«لماذا، أيها الحاجب، نزعت العقود عن جيدي؟»
«ادخلي سيدتي.
تلك هي قوانين العالم السفلي».
جاء بها إلى البوابة الرابعة،
. . نزع المشابك من فوق ثدييها.
«لماذا، أيها الحاجب، نزعت المشابك من فوق ثديي؟»
«ادخلي سيدتي.
تلك هي قوانين سيدة العالم السفلي».
جاء بها إلى البوابة الخامسة . . ونزع
زنارها المرصّع بالأحجار الكريمة عن خصرها.
«لماذا، أيها الحاجب، نزعت عن خصري زناري المرصّع بالأحجار الكريمة؟»
«ادخلي سيدتي.
تلك هي قوانين سيدة العالم السفلي».
جاء بها إلى البوابة السادسة،
. . نزع عنها أساورها وخلاخيلها.

«لماذا أيها الحاجب، نزعت عني أساوري وخلاخيلي؟»
«ادخلي سيدتي.
تلك هي قوانين سيدة العالم السفلي».
جاء بها إلى البوابة السابعة،
ونضا عن جسدها ثوبها البهي.
«لماذا، أيها الحاجب، نضوت عن جسدي ثوبي البهي؟»
«ادخلي سيدتي.
تلك هي قوانين سيدة العالم السفلي».

وقد كان من شأن قطع الحلي والثياب التي تركتها عشتار عند بوابات العالم السفلي تعزيز جمالها الأخّاذ. وبالتالي يمكن فَهْم هذا الخلع الطقسي للثياب بوصفه تجريد لها من خاصيات القوة لديها، الخاصيات التي يُعتبَر الإغواء الجنسي مكوِّنًا أساسًا فيها، وهو إغواء ينطوي على احتمال تدمير البشرية.

6/7) الاستنتاجات: عشتار بما هي تغيّرية

استُخدمت أيقنة عشتار، أي تمثيلها في التصاوير البصرية وخاصياتها البصرية المميزة، لدعم الآراء القائلة بهويتها البينية-الجنسية أو ثنائية الجنس. لكن الكيفية التي جرى بها تحديد تلك الخاصيات الأيقونية المميِّزة بأنها ذكورية أو أنثوية، ليست على تلك الدرجة من الوضوح والدقة كما قد يتبدى للوهلة الأولى. و'الدليل البصري المفحم' الذي يجري إيراده بوصفه البرهان الذي لا يقبل الشك على الثنائية الجنسية في شخصية عشتار، هو وبكل بساطة امتلاكها للسلاح. لكن حمل السلاح لا يُعتبَر دليلاً على الخنثوية أو على الثنائية الجنسية أو على الميل لارتداء ثياب الجنس المغاير. وتُعتبَر حالة عشتار مثالاً على أن الاستخدام غير المنظَّر (untheorised) للتصاوير البصرية للتفسيرات الأركيولوجية أو اللغوية، ينطوي على احتمال التفسير المتحيّز الذي يبدو، ظاهريًا، وكأنه يستند إلى أدلة مُفحِمة. لكن فكرة أن الأدلة المُفحِمة، وهي في هذه الحالة التصاوير البصرية التي جرى اكتشافها، ليست 'مقروءة' على نحو بدهي، تُعد معضلة منهجية بانتظار حلّها من قِبَل الأركيولوجيا. وينبغي للأركيولوجيين وعلماء اللغة أن يتقبّلوا حقيقة أن

الرموز البصرية ليست بأقل خصوصية ثقافية من اللغة المكتوبة، وأنه لا يوجد بشأن تلك الرموز ما يمكن اعتباره أمرًا مفروغًا منه. ومثلما أن علماء الفن القديم لا يمكنهم العمل من دون اكتساب خبرة عميقة في اللغات القديمة أو من دون وضع الفنون البصرية في سياقها ضمن المدونة الأركيولوجية الأشمل، كذلك ينبغي للأركيولوجيين ألا يتابعوا العمل في التصاوير دونما أية معرفة بنظريات التمثل.

كانت ثقافة ما بين النهرين تتصور آلهتها بلغة المذكر والمؤنث. وكانت كل تلك الآلهة مرتبطة بجوانب من العالم وبمفاهيم مجرّدة كانت، مع ذلك، عوالم مجندرة. اقتصرت تفسيرات الآلهة في الدراسات البحثية الخاصة ببلاد ما بين النهرين، تقليديًا، على علاقة متطابقة بين كلِّ إله ووظيفته، أي أن شمش إله الشمس، وسين إله القمر، وهكذا. لكن بالإمكان رؤية الدور الثقافي لتلك الآلهة من خلال منظار أشمل وذلك لدى الأخذ في الاعتبار مضامين النظريات الدلالية للتمثلات الثقافية التي تتجاوز القراءة السطحية للتمثل الثقافي لتأخذ بالاعتبار إلام ترمز تلك التمثلات ضمن ترتيب الرمزي الخاص بثقافة محدَّدة. فدور عشتار في البانتيون الإلهي (pantheon) هو إلاهة الحب والحرب، ولكن إذا قُرأ هذا الدور بلغةٍ دلالية فإن عشتار تبدو أكبر منه بكثير. عشتار تجسيد لكل ما هو شبيه بالأنوثة، أو كل ما هو آخَر أو كل ما يقع ضمن مجال التغيرية، وهي بذلك الرمز الأسمى للتباين. وباعتبار طبيعة عشتار الخطرة الضارية، فهي تصبح أيضًا موقعًا للشق الفاصل بين الأنوثة وبين الموت، وكلاهما يسبب الفوضى، يعطِّل العادي. إذا قرأنا دور عشتار بلغة دلالية، فإن ما كان يُعتبَر ثنائية أو خصالاً لا يمكن التوفيق بينها، في الأبحاث التقليدية، يمكن أن يُفهَم بلغةِ رمز التغيرية والفوضى. عنف عشتار وشهيتها لسفك الدماء وقدرتها على تدمير الرجال، تتناسب وارتباطها بالجوانب المدمّرة للحرب. مفارقة عشتار، إذًا، ليست مفارقة على الإطلاق، بما أن تطرّفها الحدي في الجنسانية يرتبط بالدمار والموت على نحو لا يُفصَم. ويمكن تأويل هذا الدمج بين الأنوثة والموت عند مستوى السردية الميثولوجية، على سبيل المثال، وصف غلغامش للكيفية التي دمّرت بها عشتار عشاقها، لكن هذا الدمج يمكن أن يُؤوَّل أيضًا عند المستوى البنيوي للحكايا السردية والتراتيل المكتوبة لتمجيد عشتار؛ أي عند مستوى البلاغي لا عند المستوى الموضوعي (thematic). وفي التصاوير البصرية أيضًا، يمكن

توسيع المستوى الأيقوني من تأويل الارتباط بين الإله وخاصيته المميِّزة ليتحوّل إلى دراسة للكيفية التي ترمز بها الصورة بطرقٍ أخرى. مع ذلك، الحرب، تقليديًا، هي مجال الرجل، وفي التفكير الغربي المعاصر، بما يحمله من إرث ثقافي مستمد من التقليد الإغريقي الكلاسيكي، قد تبدو الحرب المجال البدهي لإله ذكر. وبالتالي، لا يجري تفسير ارتباط الحرب بإلاهة بعد دراسةِ سبب ربط الموت والحرب بالأنوثة، أو في حالة عشتار، بالجنسانية الأنثوية في تطرفها الأقصى، بل يجري تفسير هذا الارتباط من خلال إعادة صياغة الإلهة الأنثى لتحويلها إلى خنثى. ومن البديهي القول إن تفكيرًا من هذا النوع يكشف مدى الحاجة إلى توفّر وعي أكبر بمنهجياتنا التفسيرية، حتى عندما نتعامل مع ما قد نعتقد أنه حقائق بديهية.

بما أن عشتار الرمز البياني للاختلاف، فإنها موقع كل الحدود القصوى؛ هي كل ما هو مفرِط أو جامح. ولذلك فهي لا ترمز فقط إلى جوهر الأنوثة، بل ترمز أيضًا إلى ما هو خارج عن الأعراف المجتمعية، وبالمغايرة مع صورة عشتار، كانت الهوية الذكورية في بلاد ما بين النهرين تعرِّف نفسها، وكانت الثقافة البطركية ترسم حدودها. يبدو، بالتالي، أن جندر التغيرية والفوضى، في ثقافة ما بين النهرين، قد حُدِّد بأنه أنثوي. كانت عشتار تتمتع بالقدرة على تدمير الرجل المتمدن بواسطة العنف، كما كانت قادرة على تدمير الذكورة بتحويل الرجال إلى نساء أو إلى بهائم. وبما أن الثقافة كان يجري تصوّرها بأنها مجال ذكوري تعمل وفق القيم البطركية، فإن تحويل الرجل إلى بهيمة أو إلى امرأة يُعتبَر، فعليًا، تدميرًا للترتيب الثقافي بحد ذاته. وبلغة التحليل النفسي، عشتار هي إذًا بمثابة العَرَض (symptom)، أي رمز ينبثق من قمْعٍ يفشل في مهمته. وهي بذلك تتحول إلى موضع للمعاني التي جرى إبعادها. فالمخاوف والرغبات، والمعاني والتداعيات اللاواعية يجري إبعادها لتظهر بأسلوب متخفٍّ. فما هو واضح أمام أعيننا، عشتار، إلاهة الحب والحرب، العاصفة المرعبة، نجمة الصباح ونجمة المساء، يمكن أن يرمز إلى معانٍ خفية مجازية. ومن خلال التعبيرات المجازية، ترتبط كل تلك الهويات عبر سلسلة من المعاني بأشياء موجودة عند الحدود، بالحدود القصوى التي تُـهَيْكل العالمَ وأعرافَه. كانت تركيبة عشتار الأسطورية بوصفها 'غير الرجل'، باعتبارها تؤدي دور النقطة المرجعية التي يتحدَّد على أساسها ما هو ثابت وما هو عادي، كانت تؤمِّن

تماسك حالةٍ سوية (normalcy) خاصة ببلاد ما بين النهرين، حالةٌ سوية كان تعريفها هو 'عالم الرجل'.

هوامش 7) عشتار

1) (See Lévi-Strauss 1969). استنادًا إلى هذا الأنموذج، كل منظومة ضمن ترتيبٍ ما ثقافي، من نوع القرابة والمجموعات والغذاء والأيديولوجية السياسية والأساطير وإلى ما هنالك، تشكّل تعبيرًا جزئيًا (the parole) لثقافة ما، وهي ليفي شتراوس منظومة تحمل دلالات ومعادلة للغة. بالتالي من شأن تحليل إحدى سطيحات هذه المنظومة الثقافية كشْف شيء ما عن المواقف اللاواعية لمجتمع ما. ولاشك في أن تصوّر ليفي شتراوس عن 'العقل المتوحش' بوصفه كينونة ثابتة يمكن توصيلها عبر تلك التراكيب هو تصور اختزالي في جوهره، وهو يعتمد على مفهوم عينٍ أنثروبولوجية موضوعية ترى كل شيء. أنموذج ليفي شتراوس تحوّل إلى إشكالية في الفكر المابعد بنيوي الحديث (see especially Jacques Derrida's deconstruction of Lévi-Strauss's model in Of Grammatology (Derrida 1974: 101–140).

2) الخاصية الذكورية الوحيد التي لايمكن التشكيك بها والمرتبطة بعشتار هي الإشارة (المتأخرة نسبيًا) إلى عشتار الملتحية أو المذكّرة التي ناقشها ببعض التفصيل (Groneberg (1986) and Heimpel 1982: 9–22). هناك نص يتعلق بالتنجيم مصدره مكتبة أشور بانيبال يشير إلى 'عشتار المذكّرة'، وهناك أيضًا ترتيلة مكتوبة بلغتين مصدرها مملكة أشور تعود إلى القرن الثامن قبل الميلاد تشير إلى 'خادمة المعبد، عشتار أورُك' و'عشتار بابل الملتحية'. باعتقادي أن تفسير هايمبل (Heimpel) لهوية عشتار، في حالة هذه الإشارات الفلكية غير المألوفة، بوصفها ظاهرة نجمية، أي نجمة الصباح، التي هي مذكّر في بعض الثقافات السامية، هذا التفسير يبدو مقنعًا بما أنه لاوجود لإشارات من هذا النوع في المرات العديدة التي ذُكِرت فيها عشتار والتي وصلتنا من عصور سابقة.

3: Boris Uspenskii, Juri Lotman et al., 'Theses on the Semiotic Study of Cultures' in Structure of Text and Semiotics of Culture, ed. Jan van der Eng and Mojmir Grygar, (The Hague: Mouton, 1973); see also Moxey, (1994), pp. 79-98 for its application to visual representations, and de Lauretis, (1987) for the implications of Lotman's work in relation to her study of 'technologies of gender'. Anthropologists Marilyn Strathern and Carol MacCormack argue that nature/culture discourse figues nature as feminine and in need of control by (masculine) culture in Nature, Culture and Gender, (New York: Cambridge University Press, 1980).

4: Diogenes Laertius, The Lives of Eminent philosophers trans. R.D. Hicks, (London: W. Heinemann 1925) I, 33.

5: N. F. Cooke, Satan in Society,(Cincinnati: C.F. Vent, 1876), pp.280-281 quoted in Dijkstra, (1986), p. 341.

6: See Barbara Johnson's discussion of the use of beauty to occult death in Johnson (1980) p.48.

7: S. Freud, 'The Theme of the Three Caskets', in Freud (1913) pp.289-301; J. Lacan, (1985) p.168.

*androgyny.

** hermaphroditism.

8) النساء البابليات في المخيلة الاستشراقية

> وبذلك يمكننا، مثلاً، أن نجد في الاستشراق أنموذجًا مشابهًا، رغم اختلاف المجال، لهيمنة النوع الذكوري أو للبطركية في المجتمعات الحضرية : فقد تكرر لدرجة الإملال وصْفُ الشرق بالأنوثة، وثرواته بالخصب، وكانت رموزه الرئيسة المرأة الشهوانية والحريم والحاكم الطاغية-ذا الجاذبية الغامضة. (Said 1985: 103)

أدى اكتشاف أوستن هنري ليارد (Austen Henry Layard)، في خمسينيات القرن التاسع عشر، لقِطعٍ أثرية بديعة تعود إلى العصر الآشوري القديم، إلى إحداث ضجة في لندن سرت في كل أرجاء المجتمع البريطاني. وذكرت صحيفة إلّسترتد لندن نيوز (Illustrated London News)، وصحف أخرى شعبية، أنه قد تم أخيرًا كشف الأصول القديمة للتاريخ البشري. وفي أنحاء أخرى من بريطانيا، وُصِفَت تلك اللقى بأنها بمثابة دفعة إلى الأمام في سباق البريطانيين لتكوين إمبراطورية. وقد أدى وصول النقوش النافرة الآتية من القصور والتماثيل الآشورية الضخمة إلى المتحف البريطاني إلى إثارة العديد من النقاشات في مجال الجماليات وفي الفرع المعرفي الوليد آنذاك وهو تاريخ الفن. كانت الرواية الخاصة بتطور الحضارة والمدنية، كما تتجليان في المُنتَج الجمالي، قد ترسخت آنذاك. وفي المتحف البريطاني، كان السؤال الأبرز الذي تبادر إلى أذهان الباحثين كيف يمكن جعْل اللقى المكتشفة حديثًا مناسِبة للإدراج ضمن ما كان يُشار إليه آنذاك باسم 'سلسلة الفن العظيمة'، وتضم السجلات المحفوظة العديد من الجدالات التي يمكن وصفها بالمضحكة، والتي كانت تتناول مسائل من نوع إمكانية تصنيف تلك المنحوتات ضمن فئة الفن، وما إذا كان وضْعها تحت نفس السقف الذي يضم المنحوتات الرخامية المسماة (Elgin marbles) لا يُعتبر إهانة لمفهوم المدنية بحد ذاته (Jenkins 1992; Bohrer 1994). وعلى الجانب الأكثر ليبرالية من الجدل، ساد

شعور بأن الفن الآشوري كان، من الوجهة الفعلية، مفيدًا كموضوع للمغايرة مع المثال الكلاسيكي العظيم، كما وصفَ مسؤولو المتحف والباحثين في مجالَ الفن القديم التمثّلات الآشورية بأنها محاولة مبكرة فاشلة لتقليد المذهب الطبيعي الإغريقي، أو بأنها محاكاة (mimesis). أما جمهور العموم فقد تملّكه شعور بالرهبة؛ ونشأ عن ذلك هوس بالأشياء القديمة وبالشرق، وهو ما ترك أثره في قدْر لا يستهان به من الفنون البصرية والثقافة الشعبية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في كلٍّ من إنغلترا وفرنسا.

في عام 1848، بدأ ليارد نشر كتاب (رحلات ومغامرات مع القبائل العربية والكردية في ما بين النهرين/ Travels and Adventures among the Arabs and the Kurdish Tribes in Mesopotamia)، كما بدأ أعمالَ التنقيب الأركيولوجي في المنطقة التي أطلق عليها اسم 'الأرض القديمة'. وفي نفس العام، أسس الفنان والشاعر البريطاني دانتِ غبرييل رُزتّي (Dante Gabriel Rossetti) مع زميله وِليَم هلمن هانت (William Holman Hunt) أول أخوية ما قبل رافائيلية (Pre-Raphaelite). في فرنسا، كانت اللوحات الشرقية التي أبدعتها ريشة كلٍّ من جان-أوغست دومينيك إنغرس، وجان-ليون جِروم (Jean-Leon Gérôme)، وأنطوان-جان غروس (Antoine-Jean Gros)، ويوجين ديلاكروا (Eugéne Delacroix)، كانت قد أصبحت البدعة السائدة في عالم الفن. وكانت أبرز تلك اللوحات تصوّر مشاهد تبدو فيها نساء منعزلات داخل دار الحريم، أو يتسامرن في مشاهد حمام شرقي عام يسودها جو إيروتيكي سحاقي. قَدَّمت تلك المشاهد للنظارة الغربيين ما كان يُقصَد به أن يكون صورة الحياة المنعزلة للنساء المعاصرات في الشرق الأوسط وشمالي إفريقية. لم تكن تلك الصور تمثّل مشاهدَ من تاريخ ماضٍ مغرق في القدم، بل كانت تمثّلات لثقافات غريبة غير مألوفة معاصِرة لأوربة، مع ذلك، كنت تلك الثقافات تُصوَّر دائمًا بصورةِ القديم المتحجِّر والشهواني والغريب. وهكذا، أصبح التاريخ القديم لأمكنة مثل مصر وبلاد ما بين النهرين موقعًا فريدًا ألهب تقاطعُ الماضي التاريخي مع البعد الجغرافي فيه خيالَ الثقافة البصرية الأوربية (Bahrani 1998a).

في عام 1850، وصلت إلى المتحف البريطاني شحنة اللقى المذهلة التي اكتشفها ليارد في شمال العراق. شاهد الجمهورُ المأخوذ ثيرانًا وأسودًا ضخمة مجنحة ذات رؤوس

بشرية، ونقوشًا نافرة هائلة آتية من قصور ملوك أشور القدامى، ومصنوعاتٍ بديعة مطعَّمة بالعاج كانت في ما مضى قطعًا من أرائك وعروش. لكن استجابة الجمهور، التي يقال إنها اتسمت بالذهول إزاء تلك اللقى، لم تكن مستمَدّة فقط من مشاعر الإعجاب بتلك المنحوتات بوصفها 'أعمالاً فنية'، بل كان الجزء الأكبر من افتتان الجمهور ناتجًا عن هالة القِدَم الساحرة التي شعر الناس بأنها تكتنف تلك اللقى الرائعة. جرى الاحتفاء باللقى الآشورية بوصفها تمثّل أصول الإنسان وبرهانًا لا يمكن دحضه على ماضٍ توراتي قديم رغم كونها، في الوقت نفسه، عرضًا يوحي بالشرق الغريب الكامن في ثناياه، وأكاليلَ غارٍ في السباق الإمبريالي نحو التوسع الكولونيالي في الشرق الأوسط (Bahrani 1998a; Bohrer 1994).

ما الصلة التي تربط بين أعمال فنانين مثل دانتي غابرييل رُزِتّي، الرسام والشاعر البريطاني المرموق الذي عاش في منتصف القرن التاسع عشر، وأعمال إدغار دِغا (Edgar Degas)، أحد أبرز الرسامين الفرنسيين في عصره، واكتشافِ العصور القديمة في بلاد ما بين النهرين؟. يمكن ملاحظة وجود اهتمامٍ عابر بآشور من جانب رُزِتّي في قيامه بنشر قصيدة عام 1856 تحمل عنوان 'عبء نينوى/ The Burden of Nineveh'، وفيها يصف محنة ثور آشوري ضخم برأسٍ بشري بعد وصوله إلى المتحف البريطاني (Rossetti 1856). لكننا نلاحظ في أعمال الفنانين البريطانيين والفرنسيين في القرن التاسع عشر أن هناك ماهو أكثر ارتباطًا مباشرًا باكتشافات بلاد ما بين النهرين، وتحديدًا بتصوراتٍ خيالية حول الجنسانية والأنوثة والإيروتيكي في بابل ويشور.

سوف أستعيض عن الخاتمة في هذا الكتاب بالفصل الحالي الذي سأبحث فيه استخدامَ الفنون البصرية الأوربية في القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين لصورةِ المرأة البابلية/ الآشورية، وتعميمًا، تمثّلات الجنسانية الشرقية القديمة. والهدف هنا تقصّي الدور الذي صارت الجنسانية البابلية والنساء البابليات تؤديه في المخيلة الأوربية، وكيف أثّرت تلك الصور الخيالية، بدورها، في تفسيرات الباحثين للقى الأركيولوجية في بدايات النشاط الأركيولوجي في بلاد ما بين النهرين. بالتالي، فإن هذا الفصل ليس مجرد مقطع ختامي، أو فكرة لاحقة تتناول تصورات العصر الراهن حول العصور القديمة في بلاد ما بين النهرين. وترتبط مادة هذا الفصل ارتباطًا وثيقًا

بالفصول السابقة لأن الجو (الثقافي والاجتماعي والسياسي) في إنغلترا وفرنسا خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، كان له أثر بالغ في الطريقة التي استقبل بها الجمهورُ والوسطُ الأكاديمي الموادَ المكتَشَفة حديثًا آنذاك، ومن ثم في الطريقة التي فسّرت بها الأبحاثُ الفكرية، بدورها، تلك المواد. سوف أركز على العلاقة المتبادلة بين الخطابات المعاصرة للاستشراق والإمبريالية وبدايات علم الآشوريات. فالأمر لا يقتصر هنا على أن علم الآشوريات قد نشأ انطلاقًا من ذلك الجو الفكري، بل إن تفسير الثقافة والمصنوعات الآشورية تأثّر إلى حد كبير بهذا الجو. ففي حين بدأت اللقى الجديدة تلهم الفنون البصرية في القرن التاسع عشر، صارت أيديولوجيات الأنثوي والأدوار المجندرة والجنسانية الأنثوية، التي جرى تركيبها في أعمال الفنانين الأوربيين، تؤثر هي أيضًا في إعادة تركيب العصور القديمة في بلاد ما بين النهرين من خلال تورية تعكس (reversal) الزمن الخطّي، وهو أسلوب شائع في منطق الاستشراق.

وينبغي لتحليل الخطاب الكولونيالي، أو النقد ما بعد الكولونيالي كما صار يُعرَف في العلوم الإنسانية، أن يكون ذا تأثير ملموس في مجال الأركيولوجيا، مثلما كان له تأثير في الدراسات الأدبية أو التاريخ أو الأنثروبولوجيا الاجتماعية. وبما أن الأبحاث التي تهتم بصياغة تراتبيات النوع وبتجلياتها أو دعمها من خلال صيرورة ممنهجة من التمثّل، تصرّ على تحليل شروط إنتاج العمل الفني البصري أو الأدبي، فإنه لا يمكن تجاهل الحقيقة التاريخية المتمثلة في الإمبريالية، وهي جانب اقتصادي وسياسي وأيديولوجي رئيس من جوانب شروط الإنتاج في أوربة في القرن التاسع عشر. كما ينبغي، لدى دراسة العصور القديمة في الشرق الأدنى، أن نأخذ في الاعتبار دور التباين العنصري في تركيب الآخرية المجندرة، وهو دور سبق وأن جرى تقصيه في ما يخص فترات تاريخية أخرى.

كانت لِندا نكلِن (Linda Nochlin)، أول من أشار إلى العلاقة بين الخطاب التغريبي (exoticising) العنصري للاستشراق والبدائية (primitivism)، وخطابَيْ الجندر والجنسانية، وذلك في مقالتها النقدية الرائدة لمعرض أقيم عام 1982، (Nochlin 1993, Orientalism: The Near East in French Painting 1800-1880) التي ناقشها إدوارد سعيد بدقة (Said 1985). جرت معادلة الشرق بالجنسانية، بالأنوثة، بالمادي

والشهواني، وُصِفَ الشرق بالجسد الأنثوي المُتاح بانتظار أن يمتلكه الرجل الأوربي المتمدن والمُمَدِّن في آن معًا. كما استُخدِمت اللغة ذاتها لوصف إفريقية، حيث أصبحت البدائية والعلاقات الجنسية غير الشرعية من المظاهر المعرِّفة لإفريقية في خطاب القرن التاسع عشر. وغدت تصاوير مُتاحية (availability) المرأة الشرقية، الأدبية والبصرية، صورًا مجازية شائعة للتوسّع الإمبريالي في كلٍّ من فرنسا وإنغلترا. تكرّر استخدام تلك المجازات ومعادِلة الجنسانية البدائية بالشرق في النصوص ما بعد الكولونيالية منذ نشر الأعمال الأولى لإدوارد سعيد، كما كانت قد بدأت بالظهور في كتابات بعض المحلّلين الأوائل للخطاب الكولونيالي، مثل فرانز فانون (Franz Fanon 1952). أما في الجانب الآخر من هذا المنظور العنصري والإمبريالي إلى العالم، فقد أصبحت تصاوير جنسانية الأنثى البيضاء، في نفس الوقت في المراكز الإمبريالية في الغرب، مشوبة بلمحات شرقية وبدائية.

كانت الصيغ المحدَّدة للأنثوية والأنوثة، وشرْحها باعتبارها صفاتًا مميِّزة طبقية ومجندرة، لا سيما في القرن التاسع عشر، تعتمد على التقاطع مع الآخرية العنصرية. وضمن مجال الفنون البصرية، ركّزت أعمال محددة على الآخر عرقيًا، الذكر والأنثى على السواء)، الأسود أو الشرقي، ومثَّلتهم بصورةِ أشخاصٍ متاحين جنسيًا أو فاسقين أو مبعثًا للتهديد، وقد نوقشت تلك الصور في سياق النوع الاستشراقي في اللوحات، الذي ساد في نهاية القرن التاسع عشر (Nochlin 1983). في بريطانيا، في القرن التاسع عشر، نجد أن الخطاب التغريبي للاستشراق خيط يمكن تتبّع مساره، محبوك في نسيج مجازات الأنوثة، البصرية منها والأدبية، ضمن المركز الإمبريالي ذاته. لم يكن الاستشراق في الفنون يتعلق فقط بتمثلات الحريم والحمّامات. وكما في مجالات أخرى من الإنتاج الثقافي أو البحثي، كانت الموضوعاتُ الاستشراقية الصريحة (أي ما يمكن وصفه 'ببيان الاستشراق'، كما عبَّر عنها إدوارد سعيد) مرغوبةً في الفنون البصرية. لكن المفاهيم الاستشراقية تسرّبت إلى أعمال فنية لا يصنّفها مؤرخو الفن بأنها 'أنواع استشراقية' تحديدًا، وبإمكاننا أن نتلمّس وجود نظريةٍ معرفية استشراقية كامنة ضمن ما يبدو ظاهريًا أنواعًا فنية محايدة من الوجهة العنصرية. يمكن الإشارة إلى الأعمال التي أنتجها دانتي غابرييل رُزِتّي في منتصف القرن التاسع عشر بوصفها مثالاً على هذه الفكرة. وقد

اخترتُ رُزِتّي مثالاً هنا لأنه لا يُعد رسامًا استشراقيًا من وجهة نظر التقليد الذي يتّبعه بعض الفنانين مثل جان-ليون جِروم أو أنطوان-جان غروس. كما أن رُزِتّي يناسب الأهداف التي أرمي إليها لأن أعماله كانت ذات أهمية مركزية في القراءات النسوية لخطاب تاريخ الفن ولتمثلات النساء الأوربيات في القرن التاسع عشر (Pollock 1988; Bronfen 1992). ويمكن توسيع مجال تلك النقديات الخاصة بالأنوثة في الفنون البصرية البريطانية في القرن التاسع عشر لتشمل السياق التاريخي لإنتاجها في بريطانيا الإمبريالية. ففي سلسلة من التصاوير التي رسمها رُزِتّي، تبدو المرأة الجنسية مزيجًا من الأجنبي الشرقي / البدائي في تناقض واضح مع تصاوير المثال الأنثوي الطاهر للطبقة البورجوازية البيضاء في المركز الإمبريالي في بريطانيا خلال القرن التاسع عشر.

أنتج رُزِتّي، بعد عام 1859، سلسلة من تصاوير النساء كانت تمثل موضوعات متعددة رمزية وأدبية وتاريخية، أظهرهن فيها مواجهةً واكتفى برسم منطقة الرأس والكتفين والصدر. ويتميز الحيز التصويري في تلك اللوحات بكونه محدَّدًا ضمن إطار أشبه بالنافذة، كما يتميز بافتقاره للعمق، أو بالتسطيح (flattening) الذي يُقرِّب صورة المرأة إلى فضاء الناظر. ويبدو عددٌ من تلك اللوحات وكأنه يمثّل نساءًا تحوم الشبهات حول فضيلتهن أو طبيعتهن الأخلاقية. ففي لوحة (الفم الذي قُبِّلَ / Bocca Bacciata)، على سبيل المثال، يبدو واضحًا من اسم اللوحة أن عفة المرأة لم تكن فوق مستوى الشبهات (اللوحة رقم 37). وقد جرت الإشارة إلى استخدام نساء محدّدات ليكنَّ أنموذجًا لتلك اللوحات. في لوحة (الفم الذي تلقى قبلة)، يبدو أن رُزِتّي فضَّل العمل مع فاني كونفورث، التي كانت غرزِلدا بُلُّك (Griselda Pollock, 1988) قد ناقشت طبيعتها المنتمية إلى الطبقة العاملة واعتبارها معادِلة للشهوانية والعلاقات غير الشرعية. وفي تصاوير أخرى للنساء في اللوحات التي تصوِّر حبًا روحيًا نقيًا طاهرًا، في تضادٍّ مع صورة الشهوانية الجسدية في لوحة (الفم الذي تلقى قبلة)، يبدو أن رُزِتّي فضّل العمل مع إليزابيث سيدال (Elizabeth Siddall)، عشيقته التي كانت أنموذجًا له ومن ثم أصبحت زوجته، والتي أصيبت بمرض عضال وتوفيت في ريعان الشباب. تحولت سيدال إلى رمز تراجيدي للأنوثة الرقيقة المتعالية على المادة التي كان رُزِتّي وآخرون غيره يساوونها بمثالِ الأنثى الملائكية والطاهرة والعزيزة المنال.

اللوحة رقم 37

Dante Gabriel Rossetti, Bocca Bacciata, 1859. Boston Museum of Fine Arts.

توصَف لوحة (الفم الذي قُبِّل) عادة بأنها نقطة تحول في أعمال رُزِتّي، فهي تؤشر إلى حصول تغيير في اهتماماته من المشاهد السردية التي تحمل طابع القرون الوسطى إلى رسم «لوحات تصوِّر امرأة واحدة ذات طبيعة شهوانية» (Pollock 1988: 128). كما وُصِفت اللوحة بأنها صورة تحمل إثارة جنسية واضحة، بل إنها داعرة في شهوانيتها. وقد وصف وِليَم هولمن هنت، زميل رُزِتّي في أخوية ما قبل الرافائيلية، لوحة (الفم الذي قُبِّلَ) كالتالي، في رسالة (Holman Hunt, in Pollock 1988: 130) بعث بها إلى جامع الأعمال الفنية طوماس كَمب (Thomas Combe):

> يغمرني الفضول لمعرفة رأيك ورأي السيدة كَمب في موهبة رُزِتّي. معظم الناس شديدو الإعجاب بها ويقولون لي إنها تمثّل انتصارًا لمدرستنا الفنية. أنا أحمل مشاعر تحيّز قوية وقد أتأثر بها في هذا المجال . . لن أتورّع عن القول إنها تؤثّر في من حيث روعة الإنجاز، لكنها أكثر روعة من حيث حسّيتها الفاضحة المتمردة، المميِّزة للمطبوعات الأجنبية، التي تكاد لا تستطيع عبور مقر الجمارك البريطانية آتية من فرنسا . . ولم أكن لأتحدث بهذا الشكل الصريح لو لم أر أن رُزِتّي يدعو من حيث المبدأ إلى إرضاء النظر، فحسب، وإذا كان هناك أي هوى انفعالي يشكّل هدفًا للفن، فهو الهوى الحيواني.

في ما يخص النظارة المعاصرين، استثارت اللوحةُ النظرةَ الذكورية المتأمِّلة، تحديدًا؛ فهي معروضة للاستهلاك. وهناك رسالة أخرى كتبها الرسام آرثر هيوز (Arthur Hughes) يصف فيها كيف يمكن لمن يشتري اللوحة أن يقبّل شفاه المرأة المصوَّرة (Pollock 1988:129).لكن جنسانية اللوحة كانت مشوبة بالغريب وبالأجنبي. والواقع أن وصف هولمان هانت للوحة أشار بالتحديد إلى السمة الأجنبية فيها: فهي رائعة من «حيث حسيّتها الفاضحة المتمردة، المميِّزة للمطبوعات الأجنبية» (Pollock 1988: 130). وإذا كانت هذه المعادلة قد جرت ضمن سياق خطاب سائد يَعتبِر ما هو غريب عالمًا للأهواء الحيوانية، فإن الجوانب البدائية والبربرية من الإيروتيكي مُدْرَجة

أيضًا ضمن الصورة ذاتها.

يمكن ترجمة اسم اللوحة (الفم الذي تلقى قبلة)، وهنا نجد أن جزءًا من الجسد هو كناية عن الجسد بكامله. القسم العلوي من الجسد، المحصور ضمن حيّز تصويري يكرِّر هذه الكناية، فهو يشير إلى شهوانية تتجاوز الإطار الذي يراه الناظر فقط. وتؤكد بُلُّك أن هذا ليس شكل امرأة بل هو جزء منه، وهي تطوِّر قراءة تحليلية–نفسية لهذه الصورة بما هي موضوع فتشي ينطوي على احتمالات البهجة والخوف والخسارة بالنسبة للناظر الذكر. إلى جانب ذلك، تحمل الصورة إشارة إلى الخطيئة الأصلية، التي هي خطيئة المرأة، في المقام الأول. وينبغي ألا ننسى أن الجنسانية ليست بدائية فقط، بل هي شكل من الشهوة اجترحته حواء التي هي، في نهاية المطاف امرأة تنتمي إلى الشرق الأدنى. الشكل العام للوحة ولمجموعةٍ من اللوحات المشابهة التي رسمها رُزِتّي في ما بعد، هو امرأة تقف عند نافذة. للمرأة شعر كثيف يغطي جزءًا من جبهتها، وهي ترتدي ثيابًا فخمة وتزدان بالمجوهرات الثمينة. يذكِّرنا شعرها ومجوهراتها بنمطٍ من النقوش العاجية المحفورة، الفينيقية الأصل، المكتَشفة في سياق الاكتشافات العائدة إلى العصر الآشوري الحديث من قِبَل ليارد، مع اللقى الأولى الآتية من بلاد ما بين النهرين (اللوحة رقم 38). كما يستحضر الشكلُ العام للرأس المصوَّر مواجهةً والمؤطَّر بخلفية معمارية، المصنوعات العاجية، وهي نمط يسميه الأركيولوجيون 'امرأة عند النافذة'. كانت المصنوعات العاجية من أوائل اللقى التي عُرِضت في المتحف البريطاني. وقد جرى تصويرها في مجلة (Illustrated London News) في عددها الصادر بتاريخ 1852/ 05/ 29، مع قطع أخرى من مكتشفات ليارد. وقد ظهرت في العدد المذكور أمثلة عديدة على النمط المُسمّى 'امرأة عند النافذة'. وقد يبدو ذلك صلة واهية بما أنه لا يوجد اعتراف من جانب رُزِتّي بأنه استوحى أعماله من المصنوعات العاجية الآشورية، لكننا إذا تفحصنا لوحات أخرى لرُزِتّي، يتبدى لنا أن نمطًا أو فكرة أساس قد برزا في مرحلته الفنية خلال الفترة التي تلت عام 1859، وهي انعطافة حصلت بعد وصول اللقى الآشورية إلى المتحف البريطاني مباشرة.

اللوحة رقم 38

امرأة عند النافذة، مصنوع من العاج، القصر الشمالي الغربي، نمرود، القرن التاسع عشر قبل الميلاد. المتحف البريطاني

في لوحة (Venus Verticordia)، يستخدم رُزِتّي نفس الشكل العام أي الجزء العلوي من امرأة موجودة في مكان مغلق. وهو يمثّل فينوس بصورةِ إلهة شرقية وآسيوية. وهنا تتبادر إلى الذهن لوحتا (Sibylla Palmifera) و(Lady Lilith)، اللتان تعودان إلى العامين 1866 و1868 (Pollock 1988: 142–143, plates 6.7 and 6.8). الأسلوب الكلاسيكي، بحد ذاته، يؤكِّد ورعَ وطهارةَ عذراء فيستال (vestal) في التفاصيل المعمارية والأركيولوجية الموجودة في الخلفية، في حين أن نقيضتها ليليت، التي تتصف بالشهوانية والفساد الأخلاقي، هي إلهة ، أو شيطانة، بدائية قديمة من الشرق الأدنى. هناك إلهة شرقية أخرى يصورها رُزِتّي وهي (عشتارت السورية/ Astarte Syriaca, Pollock 1988: 150, plate 6.9). هذه الإلهة جميلة، لكن جنسانيتها مرعبة في حقيقتها لأن الرجال الذين يتّبعون ديانتها يجري إخصاؤهم لأجلها. وهناك شخصية أخرى مشابهة لعشتارت في مزجها بين الجنس والعنف وهي سلمبو (Salammbô)، بطلة رواية غوستاف فلوبِر (Gustave Flaubert) التي ألّفها عام 1862 والتي تحمل نفس الاسم. يصف الكاتب سَلَمبو بأنها كاهنة جميلة محرومة جنسيًا تابعة لديانة بعل التي كانت سائدة قديمًا في الشرق الأدنى. كان جزء من عبادتها للإله الوثني يتضمن إقامة علاقة إيروتيكية مع ثعبان ضخم، وهناك العديد من التصاوير التي رُسِمَت في القرن التاسع عشر التي تُظهِرها مع ثعبان يتلوى ويتداخل بين أطرافها العارية (اللوحة رقم 39). كما تَظهَر تلك التصورات حول نساء الشرق القديم الجميلات المغويات، والعنيفات في الوقت نفسه، في الأدب الإنغليزي الفكتوري. فشخصية ليليت هي أيضًا عنوان رواية بقلم جورج ماكدُنَلْد (George MacDonald) نُشرت عام 1895، وهناك أيضًا شخصية امرأة شرقية فاتنة أخرى وهي عائشة، وهي بطلة رواية (She) التي نشرها هنري رايدر هاغارد (Haggard Henry-Rider) عام 1887. عائشة امرأة بشرية تجمع بين المرأة العربية والإلهة الجبارة في الشرق الأدنى القديم. وإذا نظرنا إلى كل تلك التصاوير التي تمثّل نساءًا من الشرق الأدنى القديم، جملةً، نجد أنها تتناسب مع الجو والمواقف من الجنسانية في بريطانيا الفيكتورية. فالنساء الإنغليزيات من الطبقة البورجوازية كُنَّ يُمثَّلن بصورة نساء طاهرات لا يحملن أي مشاعر جنسية (Pollock

1988)، في حين كان يجري نسْب الإيروتيكية إلى أمكنة أخرى. فالإيروتيكية خاصية تميّز الشرق وإفريقية والمناطق الطرفية في الإمبراطورية، أما في الوطن، فهي تُنسَب إلى الطبقة العاملة.

اللوحة رقم 39

Gabriel Ferrier, Salammbô, 1881. Armand Sylvestre, Le Nu au Salon: Champ de Mars (annual), Paris 1889.

لْنَعُد الآن إلى العصور القديمة. المرأة عند النافذة هو نمط بصري معروف يتمثَّل في سلسلة من اللوحات العاجية التي يعود تاريخها إلى العصر الآشوري الحديث. والغالب أن تلك اللوحات كانت جزءًا من زخارف كانت تُطعِّم الأثاث في القصور الآشورية، ويمكن تصوّرها بشكلِ زخارف تطعّم أريكة أشور بانيبال في مشهد المأدبة الشهير الآتي من نينوى (انظر اللوحة رقم 27). في الدراسات البحثية الخاصة بالشرق الأدنى، فُسِّرت المرأة عند النافذة بأنها مومس. يرى آر دي بارنِت (R.D. Barnett 1957) أن النافذة رمز مصغَّر عن مدخل المعبد أو عن نافذة في المعبد. وبعد مناقشة الفرق بين نوعَيّ النافذة، المصري والصوري، يُعلِن بارنِت (Barnett 1957: 147):

> بإمكاننا التخمين أن جيزابيل الصيدونية، زوجة آخاب، كانت تُطل من نافذة مماثلة ذات تصميم فينيقي في قصر زوجها، وقد كحّلت عينيها وصففت شعرها لترى يِهو وتوقعه في شباك سحرها . . من إذًا تلك السيدة المصوَّرة على نحو مشابه في النقوش العاجية؟. هي تضع شعرًا مستعارًا على الطراز المصري، ورداء ذا ياقة منقّطة. شحمتا الأذن في أحد الرأسين مثقوبتان، لارتداء الأقراط على ما يبدو.

ومن ثم يمضي بارنِت قائلاً: لدى الآشوريين «كانت الأقراط رمزًا دينيًا مرتبطًا بعشتار»، وإن غطاء الراس الذي ترتديه المرأة الواقفة عند النافذة شبيه بما كانت ترتديه الإلهة العارية. ليتوصل إلى استنتاج مفاده أن المرأة شكل من أشكال أفروديت-عشتارت وأنها «كانت في الواقع رمزًا للتضحية بالعذرية كطقسٍ ديني». ويضيف بارنِت إن من عادة العموريين، كما ورد في سفر يهوذا المنحول (12:1)، «السماح لنسائهم الراغبات في الزواج بممارسة البغاء لسبعة أيام»، وأن القديس أوغستين، الذي كان هو نفسه من أهالي قرطاجة، أكّد وجود تقليد كهذا (Barnett 1957: 149). النقوش العاجية، إذًا،

تمثل تلك النساء المنذورات للبغاء، كما يرى بارنِت ومن يوافقونه هذا الرأي. أخيرًا، يربط بارنِت كل تلك البراهين بالمرويات المشهورة لِهِردُت (Histories I, 199) وسترابو (Strabo XV, 1) التي تتحدث عن ضرورة ممارسة كل النساء البابليات للبغاء. لكن تفسير بارنِت لم يكن بالجديد: فقد كان، فقط، يعيد تأكيد ما كان يُعتبَر التفسير البحثي المقبول للنقوش العاجية من نمط المرأة عند النافذة (Herbig 1927; Zimmern 1928)، وهو الذي لا يزال سائدًا حاليًا، من أن الصورة تمثّل بغي المعبد (e.g. Pinnock 1995).

والواقع أنه لايوجد أي دليل أركيولوجي أو تاريخي يسمح لنا بتفسير المرأة عند النافذة في النقش العاجي بأنها تصوير لبغي المعبد. فربط المرأة بالبغاء يستند، فقط، إلى شكل الرأس المؤطَّر في الفضاء المعماري، وإلى تحلّيها بالمجوهرات. لكن التشابه مع لوحات رُزِتّي التي تحمل شحنة إيروتيكية والتي تصوّر نساءًا يشْغلهن الجنس، يثير الاهتمام. وقد يكون رُزِتّي نفسه قد اختار تكوينًا مستمَدًا من اللقى الآشورية الجديدة آنذاك التي نعلم أنه شاهدها معروضة في المتحف البريطاني قبيل تحولّه إلى رسم هذه السلسلة الجديدة من لوحات النساء المحتَجزات داخل فضاءات شبيهة بالنافذة. ولكن ما يثير الاهتمام أيضًا هو أن هناك فكرة مشتركة، وهي الفسق، تتجلى في تصاوير رُزِتّي وفي التفسيرات الأركيولوجية التي جرى تطويرها خلال نفس السنوات. فكلا المسعيين يعزوان الجنسانية الأنثوية إلى الآخر، إلى عوالم الغرابة والشرق. لكن تحوُّلَ الأحداث هذا ينبغي ألا يدفعنا للدهشة. فلدى تحليل الثقافة البصرية والأدب الشائع في القرن التاسع عشر، تبدو عادةُ إحالة الجنسانية الأنثوية إلى عالم الشرق، فكرة شائعة في ذلك العصر.

لم يقتصر عزو الجنسانية إلى الشرق على الفنانين البريطانيين. ففي فرنسا، تبدو الفكرة أكثر وضوحًا في الفنون البصرية، من جواري الحريم والحمّامات التي رسمها جان-أوغست دومينيك إنغرس، وصولاً إلى أسواق الجواري العربيات التي رسمها جيروم. وقد تكون أشهر لوحة فرنسية موضوعها الشرق الأدنى، هي لوحة يوجين ديلاكروا (Death of Sardanapalus) التي رسمها عام 1827 (اللوحة رقم 40). عندما رسم ديلاكروا هذه اللوحة لم يكن الغرب، من الوجهة العملية، يعرف شيئًا عن العصور الآشورية. كانت مصادر التاريخ الآشوري تقتصر على العهد القديم والكتّاب

الكلاسيكيين، وكلاهما يصف الآشوريين والبابليين بأشنع الأوصاف العدائية بما هم الآخر البرادغمي للحضارة المتمدنة. كان ديلاكروا، معظم الأحيان، يعتمد في أعماله على الكتاب الكلاسيكيين، وذلك من خلال مروية كتبها ديودور الصقلي، وعلى أعمال الشاعر الإنغليزي اللورد بايرُن، وتحديدًا قصيدة (مأساة ساردانابالوس/ Tragedy of Sardanapalus) التي نظمها عام 1821. كانت أهم المصادر التي استند إليها ديودور الصقلي لتأليف كتابه هي قطسياس (Ktesias) وأرسطبول (Aristobulos) وبوليبيُس (Polybios). ومن هذا الأخير حصل ديودور على وصف للفسق المرتبط بساردانابالوس «الذي فاق كل من سبقه في حياة الرفاهية والدِّعة . . عاش حياة امرأة . . وأطلق العنان لشهواته الجنسية بكلا نوعيها من دون أي وازع» (McCall 1998: 184).

لكن المشهد الذي اختار ديلاكروا تصويره ليس مأخوذًا مباشرة عن أي نص. ففي هذه اللوحة نرى الطاغية الآشوري مستلقيًا على فراشه مُحاطًا بعبيده ومحظياته ونفائس ثروته وجياده العربية الأصيلة، في مشهدٍ صاخب مضطرب لموتٍ عنيف. تخلق الزاويةُ المائلة للفضاء التصويري والحركةُ المهتاجة للجياد وأجسادُ المحظيات العارية المتلوّية، إضافة إلى عمق وغنى الألوان التي استخدمها ديلاكروا، يخلق كل ذلك تأثيرَ فاعلية دراميتيكية عنيفة. فالشهوة المتَّقدة للطاغية وجشعه وتهتكه وتواجد النساء الخاضعات لنير العبودية، كلُّها معروضة ضمن أجوائها الشرقية بينما يضطجع الملك واهنًا وهو يتفحّص مقتنياته. وقد عاد فورد مادوكس براون (Ford Madox Brown) إلى تناول موضوع الجنسانية الآشورية كما تجسَّدت في الطاغية، في لوحة (The Dream of Sardanapalus) التي رسمها عام 1871. في هذه اللوحة نرى الطاغية نائمًا في حضن عبدة مثيرة ينحسر رداؤها بفتنة عن كتفيها ليظهر أحد الثديين عاريًا بالكامل. نجد في بعض اللوحات، مثل لوحات ديلاكروا، تصويرًا رائعًا للانحطاط الفاسق الآشوري والبابلي، ولسقوط هاتين الإمبراطوريتين العظيمتين، الذي وُصِفَ في العهد القديم بأنه نتيجة الفساد الأخلاقي (الذي وصل حدّ تعرية الأجساد، كما ورد في سفر إشعيا 47: 1-3) والإفراط في المتع الحسية. كانت الجنسانية المفرطة والمتع الحسية والتهتك، إذًا، تُعتبَر من الصفات المميِّزة للحضارتين الآشورية والبابلية قبل وقت طويل من كشف البعثات الأركيولوجية لأية لقىً فعلية تعود إلى تلكما الحضارتين، أو من عرْض لقىً

كهذه في المتحف البريطاني في لندن أو في متحف اللوفر في باريس.

اللوحة رقم 40
Eugène Delacroix, Death of Sardanapalus, 1827. Giraudon / Art Resource, New York.

في بريطانيا، كرّس الرسام المختص بالتاريخ جون مارتن (John Martin) أعماله لفكرة الانهيار والسقوط. فقد أنتج سلسلة من اللوحات التي تتناول موضوع سقوط نينوى وسقوط بابل (اللوحة رقم 41)، ولم يقتصر الأمر على عرض تلك اللوحات أمام جمهور غفير في لندن، بل جرى إنتاج نسخ عديدة منها بصورةِ نقوش، كانت تُباع كلوحاتٍ مفردة أو يجري إدراجها ضمن الكتاب المقدس كرسوم توضيحية. وكانت تلك المشاهد تتضمن، دائمًا، حركات دراماتيكية مهتاجة لنساء بابليات وآشوريات يظهرن في مقدمة الصورة يندبن الانحلال الجنسي والأخلاقي الذي أدى إلى هذا الانهيار. لوحات جون مارتن التاريخية سابقة تاريخيًا لأعمال التنقيب الأولى في بلاد ما بين النهرين، وقد بيَّنتُ في كتابات أخرى كيف أضحت تلك اللوحات، فعليًا، مصدرًا استفاد منه المؤرخ المعماري جيمس فرغسون (James Fergusson) لدى قيامه بإعادة تركيب المدن الآشورية معماريًا بالتعاون مع ليارد نفسه (Bahrani 1998b). ورغم تجاهل جانب الفساد الأخلاقي والجنسانية في أعمال إعادة التركيب المذكورة، فإن ما ذُكِر يُظهِر بوضوحٍ الصيرورةَ المجازية المتواصلة التي أصبحت الثقافةُ البصرية المعاصرة، بموجبها، تؤثّر على تفسير اللقى المكتشفة حديثًا آنذاك، وبالإمكان تلمّس نفس الصيرورة في مجال النوع والجنسانية.

اللوحة رقم 41
John Martin, The Fall of Babylon, 1819. عن نسخة تعود إلى عام 1820 تقريباً.

اللوحة رقم 42
Plate 42 Edwin Long, The Babylonian Marriage Market, 1875. The Bridgeman Art Library International Ltd.

تُعتبَر لوحة إيدوِن لُنغ (Edwin Long)، 'سوق الزواج البابلي/ 'Babylonian Marriage Market، التي رسمها عام 1875، هجينًا رائعًا يمزج المروياتِ الكلاسيكية والذوقَ الفيكتوري وتأثيرَ المصنوعات المكتَشفة حديثًا آنذاك في بلاد ما بين النهرين (اللوحة رقم 42). وقد لقيت اللوحة شعبية لافتة في ذلك الوقت، وكان الرأي أن خلفيتها التاريخية-المعمارية، المُستمدّة من أحدث الدراسات التي تتناول الاكتشافات الأركيولوجية الأخيرة في بلاد ما بين النهرين، تتسم بدقة فائقة. وقامت مطبوعةُ (Art-Journal)، المعاصِرة، بوصْف دقةِ التفاصيل الأركيولوجية للمشهد وأشبعتها ثناءً (Bohrer 1998: 352). عُرِضَت اللوحة في الأكاديمية الملكية البريطانية مُرفَقة بنصٍّ تاريخي تفسيري مسهب. وقد استوحى الرسام موضوع لوحة سوق الزواج من هِرِدُت (Book I, 196)، وهنا قد يجدر بي الإطالة في الاقتباس (Herodotus, I: 196) بما أن هذه القصة قد أصبحت واحدة من المرويات الأساس المرتبطة بالثقافة البابلية (Beard and Henderson 1997):

> برأيي أن أكثر [الممارسات] إبداعًا هي عادة عَلِمْتُ أنهم يشتركون بها مع سكان (Eneti) في (Illyria) [منطقة تقع غرب البلقان-المترجمة]. ففي كل قرية، اعتادت الفتيات اللواتي بلغن سن الزواج أن يتجمَّعن، مرة كل عام، في مكان واحد حيث يتحلَّق الرجال حولهن؛ ومن ثم ينادي الدلّال على كل منهن بدورها لتقف كي تُعرَض للبيع بادئًا بأجملهن ومن ثم ينتقل إلى الأقل جمالاً بمجرد أن تُباع الأولى بسعر مناسب. كان الزواج هدف الصفقة. وكان الرجال الأثرياء الراغبون في الحصول على زوجة يزايدون في السعر ضد بعضهم البعض للفوز بأجمل الفتيات، في حين كان الرجال الفقراء، الذين لا يعني لهم جمال الزوجة شيئًا، يحصلون على المال لقاء زواجهم بالقبيحات، فعندما كان الدلال يفرغ من بيع الفتيات الجميلات يبدأ بمناداة القبيحات، ولربما كانت الواحدة منهن تعاني عاهة ما، لتقف ومن ثم يسأل إن كان أحدهم راغبًا في الزواج بها مقابل مبلغ زهيد، وكان المزاد يرسو على الذي يرضى بالمبلغ الأقل. أما المال فكان يأتي من بيع الجميلات، اللواتي كنّ، بذلك، يوفّرن مهورَ شقيقاتهن القبيحات أو المشوهات.

تفاصيل خلفية اللوحة، بجدارها المصنوع من الآجر الصقيل والستائر المدلّاة في

الجانب الأيمن من المشهد، مأخوذة من النقوش النافرة الآشورية التي كانت معروضة في المتحف البريطاني. لكن الموضوع الفعلي للرسام هو مسألة تحويل المرأة إلى نوعٍ من العملة المتداولة من خلال تنظيم النساء تراتبيًا باعتبارهن سلعًا (Bohrer 1998: 352). النساء البابليات في هذه اللوحة يمثّلن، إذًا، تصوّرًا عن قيمة المرأة كان يناسب موقف الثقافة الفيكتورية من النساء الإنغليزيات أنفسهن. ليس هذا فحسب؛ فاللوحة إلى جانب ذلك تركّز أيضًا على تنوّع الأشكال العرقية الأنثوية في المشهد. فالمرأة المعروضة على منصة الدلّال ذات بشرة فاتحة، نحيلة ممشوقة القد. كما أن الوضعية التي تقف بها، بردفيها المنحنيين بشكل حرف إس (S)، توحي بأنها تقف بتوضّع معاكس (contrapposto) بأسلوبِ تمثالٍ إغريقي كلاسيكي. ويبدو رداؤها الرقيق الشفاف أشبه بالثوب الإغريقي (chitons) الذي كانت ترتديه الشخوص الأنثوية في المنحوتات الكلاسيكية العائدة إلى القرن الخامس قبل الميلاد. أما الشال، الشبيه بالشال الكلاسيكي (himation) الذي عادة ما كان يُلبَس فوق الثوب الإغريقي، فتقوم بنزعه عنها عبدةٌ يمثّل لونُ بشرتها السمراء الداكنة دور المغاير لبشرة المرأة الفاتحة البديعة. باختصار، تمثّل هذه المرأة أولى جميلات هِردُت. هي المثال الكلاسيكي. في مقدمة التكوين، تجلس مجموعة من الفتيات مسترخيات على الأرض، واعتبارًا من يسار المشهد باتجاه اليمين، نرى تدرّجًا في لون بشرة الفتيات، فهو يغدو أغمق فأغمق وبالتالي تزداد درجة قبح الفتيات. فالفتيات هنا يمثّلن التدرّج من الجمال إلى القبح كما وصفه هِردُت، لكن الأمر هنا مصوَّر بأسلوب عنصري أي بلغة البشرة الأفتح والبشرة الأغمق. وهكذا نلاحظ أن دقة الخلفية الأركيولوجية والواقعية المتقنة لأسلوب اللوحة، يرسمان مشهدًا من الواقعية التاريخية مأخوذًا من نص كلاسيكي. لكن النساء البابليات يتحوّلْن هنا إلى رمز لتسليع المرأة والجمال الأنثوي في المجتمع الفيكتوري المعاصر للوحة، والتدرجات العرقية للأنماط الأنثوية إنما هي إشارة واضحة إلى الحدود القصوى التي وردت من بلاد غريبة وشاعت من خلال إمبراطورية آخذة بالتوسّع. وبإمكاننا أن نلاحظ أن الجمهور الفيكتوري قد أجرى هذه المقارنة في مراجعة نُشرت في مجلة (Blackwood's Edinburgh Magazine) حيث يبدو واضحًا أن الكاتب (Blackwood's Edinburgh Magazine 17, 1875: 763, quoted in Bohrer 1998: 352) شعر بأن اللوحة تتوجّه إلى

إنغلترا المعاصرة عبر بابل القديمة:

ينبغي ألا نتعجب إذا لاحظنا أن الشابّات، زهرة الشابّات الإنغليزيات اللواتي يتحلّقن حول اللوحة بفضولٍ مشوب بأحاسيس شخصية، قد وجدن فيها ما يشبه الكشْف لحقيقة خفية. فالمرء يَراهنّ يرمقن بعضهن البعض خلسة وقد ارتسمت على وجوههن شبه ابتسامة واحمرّت وجناتهن، تعتلج في نفوسهن خشيةٌ مكبوتة أو نقمةٌ في بعض الأحيان، ويتساءلن في قرارة نفوسهن: هل هذه طريقة تفكير الرجال بنا، مع أنهم أجْبَن من أن يُظهِروا ذلك صراحة؟ .

لوحة إدوين لونغ 'سوق الزواج البابلي'، إذًا، هي أنموذج عن الكيفية التي صارت بها امرأة الشرق القديم، شأنها شأن نظيرتها المعاصرة، تمثّل ما يتجاوز ذاتها. فبوسعها أن تحل محل المرأة المُتاحة، وأن ترمز إلى الأنوثة أو إلى الجنسانية الأنثوية بأسلوب رمزي أو مجازي. كما أنها تُربَط بالتهتك وبالإفراط في الرفاهية شأنها شأن جواري الحريم، كما صوّرتهن مخيّلة القرن التاسع عشر. ظلت لوحة لونغ تحظى بالإعجاب بسبب دقتها التاريخية، وفي عام 1916، استُخدمَت أساسًا لمشهدٍ في الفيلم التاريخي الملحمي الشهير (Intolerance)، للمخرج دي دبليو غرفِث (D.W. Griffith)، للتعبير عن تهتك البابليين وتغيّرتهم (alterity) من خلال عادات الزواج لديهم (McCall 1998: plate 95).

تُعتبر لوحة الفنان البلجيكي الرمزي فرناند كنبف 'عشتار'، المذكورة في الفصل السابع، المثال الأكثر صفاقة ومباشَرة على الربط الشائع بين المرأة الشرقية والجنسانية الخطرة والمرأة المغوية الفاتنة. لقد سبق وناقشت كيف أصبح الهوس المعاصر بالمرأة المغوية الشرقية يؤثر في الدراسات البحثية الميثولوجية واللغوية الخاصة بعشتار، إلاهة ما بين النهرين، وهنا أعود لأكرر: التأثير كان متبادَلاً. وصفتُ في الفصل السابع اللوحة الحجرية التي رُسمت عام 1888، والتي مثّل فيها كنبف عشتار بصورةِ امرأة جميلة مغرية مقيدة بالسلاسل إلى جدران الشهوة وتحاول، مع ذلك، إغواء الناظر (الذي يُفترَض أن يكون ذكرًا أوربيًا) بنظرتها المتأملة. أما الرأس الهائج الشبيه بالميدوسا الذي يشغل منطقة أعضائها التناسلية، فهو إشارة واضحة إلى الطبيعة المرعبة للجنس الأنثوي (انظر اللوحة رقم 34). هذا التصوير للأعضاء التناسلية بشكل 'المهبل ذي الأسنان/ the vagina dentata' يشير إلى مخاطر الشهية الأنثوية للجنس التي لا يمكن

إرواؤها. لكننا نجد في الوقت نفسه، أن إلاهات مثل عشتار وليليت كانتا، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، غالبًا ما توصفان بأنهما تمتلكان سمات ذكورية، كما كانت إلاهات الشرق الأدنى يوصفن أيضًا، أحيانًا، بلغة 'الثنائية الجنسية' التي تطوّرت في نفس الوقت كهوية جنسية على يد سِغمُند فرويد (Davis 1998). يمكن اعتبار كل تلك الجوانب المتضاربة للأنوثة، وللجنسانية عمومًا، في الشرق الأدنى القديم، محاولةً لعَزْوِ الحدود القصوى للجنسانية وللتهتك الجنسي والانحراف إلى موقع آخر في الزمان والمكان.

في الجانب الآخر من الاستشراق التاريخي، هناك لوحة إدغار ديغا التي رسمها عام 1862، 'سميراميس تبني مدينة/ Semiramis Constructing' (اللوحة رقم 43). ويبدو أن هذه اللوحة كانت ثمرة إلهامِ بعض القطع القديمة التي كانت قد وصلت للتو إلى متحف اللوفر في باريس، والتي شاهدها ديغا ورسمها في سلسلة من الدراسات، وإلهامِ أوبرا سميراميس (Semiramide) التي لحنها روسيني، (Bohrer 1998: 347) وأُنتِجَت عام 1860. يمكن وصف اللوحة بأنها غير عادية، لأنها لا تصوّر بابل، صراحةً، بأنها مدينة الفسق، ولا تُظهِر سميراميس شخصيةً أنثوية غريبة (exotic) تحمل شحنة إيروتيكية عالية. لا يستلهم ديغا التفاصيل الخاصة بالخلفية من أي لقى أركيولوجية. نرى في لوحته مشهدًا لمدينة قريبة من النهر، ونلاحظ أن التراكيب المعمارية تبهت في الخلفية حسب تقليد المنظور الجوي (atmospheric) الذي كان مفضّلاً في الرسوم الجدارية الرومانية. تذكّرنا الخداعية المنظورية للتراكيب المعمارية الموجودة في مقدمة اللوحة بالرسوم الرومانية. للوهلة الأولى قد يبدو هذا الابتعاد عن التمثيل الاستشراقي المعياري محيّرًا. فسميراميس رصينة المظهر وهي أشبه بالتمثال الكلاسيكي، بل إنها تكاد تكون شخصية لا يميّزها أي جندر في مشهد تصوَّر فيه بابل مدينة أنشأتها امرأة. سميراميس مصحوبة بحاشية من النساء في ما يبدو شرقًا ذا طبيعة سافوية (Sapphic) [نسبة إلى الشاعرة الإغريقية Sappho –المترجمة] حيث تنقلب معايير النوع. في التقليد الكلاسيكي المتأخر، كانت سميراميس قد وُصِفت بأنها امرأة داعرة وقاتلة، بل إن بليني يعلن في كتابه التاريخ الطبيعي أنها أقامت اتصالاً جنسيًا مع حصانها (McCall 1998:185). والواقع أن ما لدينا في هذه التمثلات عالم مقلوب،

حيث يصف جسطين سارداناپالوس، في القرن الثالث الميلادي (Justinus, quoted in McCall 1998: 185)، بأنه

> رجل أكثر فسادًا من امرأة . . ينسج الصوف القرمزي على المغزل، بين مجموعات البغايا، وعلى عادة النساء، يتفوق على النساء في نعومة جسده وفي نظراته اللعوب.

وعلى نفس المنوال، تصف النصوصُ الكلاسيكية القديمة سميراميس بأنها امرأة ذات جنسانية مفرطة تفوق الطبيعة، وبحلول القرن التاسع عشر، أصبحت سميراميس مثالاً للمرأة التي تتصرف كرجل. رسم ديغا حصانًا في موقع بارز في مقدمة التكوين. وقد صوّر الحصان بشكلِ حيوانٍ بديع تمسك بزمامه سائسة أُنثى يواجه ظهرُها الناظر. لكن السؤال ما إذا كان ديغا قد قصد بذلك الحصان أن يكون إشارة أو تذكيرًا بما قاله بليني حول الحيوان الذي أقامت معه سميراميس اتصالاً جنسيًا، يظل رهن التكهنات.

اللوحة رقم 43

Edgar Degas, Semiramis Constructing a City, 1861. Giraudon / Art Resource, New York.

تصوّر لوحةُ سقوط بابل للرسام الفرنسي جورج روتشغروس (Georges Rochegrosse)، التي رسمها عام 1891، مشهدًا دراماتيكيًا تبدو فيه كل مظاهر الفسق والإنحلال الأخلاقي في الشرق القديم تجلياتٍ لانهيار تلك الإمبراطورية (اللوحة رقم 44). فاللوحة تُظهِر الجزء الداخلي من قصر فخم يجمع بين تفاصيل معمارية آشورية وبابلية وفارسية. تُشاهَد في مقدمة التكوين مجموعة من النساء المستلقيات، بعضهن عاريات والأخريات شبه كاسيات، في أوضاع تعرض أجسادهن للناظر. هذا التركيز على وضع أجساد النساء في واجهة الصورة يجعل المشهد أشبه بحفل طقوس عربيدية مفرطة في شهوانيتها تسوده الفوضى. تزعم اللوحة أنها تلتزم الدقة التاريخية كونها تستند إلى دراسةٍ لأحدث اللقى التاريخية، آنذاك، وإلى نصوص قديمة تتحدث عن انهيار وسقوط بابل. لكن ادعاء الدقة هذا مستغرَبًا في اللوحات الاستشراقية. فقد كانت هناك صور أخرى للشرق الأوسط في القرن التاسع عشر، رُسِمت في نفس الفترة، قُدِّمت بالطبع إلى جمهور الفن باعتبارها وصفًا أمينًا للشرق، رُسِمت في الأمكنة التي تصوّرها، أو بعد دراسة مستفيضة (Lewis 1996). وقد شاع هذا النوع من التصاوير

في النصف الثاني من القرن التاسع عشر بفضل انتشار الطباعة والنسخ. وهكذا لم تعد مشاهدة اللوحات الاستشراقية التي تصوّر الحريم والحمّامات العامة تقتصر على زوار المتاحف من النخبة، بل أصبحت نسخها في متناول العامة (Lewis 1996; MacKenzie 1995).

اللوحة رقم 44

Georges Rochegrosse, Fall of Babylon, 1891. Antonin Proust, Le Salon de 1891, Paris Editions de Luxe (annual), 1891, facing p. 10.

واستنادًا لما تقول رينا لويس (Reina Lewis 1999)، كان الفن الاستشراقي يضع المتعة البصرية الذكورية في المقام الأول، كانت مرتبطة بالهوية الإمبريالية جرى استثمارها في علاقات القوة الخاصة بالإمبراطورية. لكن العصور القديمة، لا سيما الانحلال الجنسي والفسق المستشري في أوساط البابليين والآشوريين كان له دور أيضًا. وقد تحوّل إلى بعْد زمني مثير للاهتمام ضمن عملية عزْو الإيروتيكية إلى المجال الجغرافي للشرق. بدأت الأركيولوجيا بالازدهار وبدأت عملية جمع القطع الآثارية للمتاحف الرئيسة في باريس ولندن ضمن هذا الجو العام من الأخلاقيات الجنسية التي كانت تفرض تصوير النساء الأوربيات المنتميات إلى الطبقة الوسطى بصورة الطاهرات والعفيفات (Dijkstra 1986; Pollock 1988)، وضمن إطار تلك العلاقات السياسية بين الشرق والغرب. ولكن ما ينبغي ملاحظته هنا هو السياق المتبادل للتوصيفات الأركيولوجية الأولى للقى الآشورية والبابلية. فإذا كانت القطع القديمة المكتشفة في بلاد ما بين النهرين قد تركت تأثيرًا لا يستهان به على المخيلة الشعبية وعلى تمثلات الشرق في المجتمع الأوربي في القرن التاسع عشر، فإن العكس صحيح أيضًا. فقد تسرّبت الصورةُ المتخيَّلة للشرق، الموجودة في أدب ولوحات القرن التاسع عشر، التي كان مصدر إلهامها أحيانًا المرويات التوراتية أو الكلاسيكية، إلى بعض المرويات البحثية الأولى حول بلاد ما بين النهرين التي صارت توصف بأنها مكان للبغاء الديني والفجور، مكانٌ، إن شئنا الإيجاز واقتباس ما يقوله هِردُت (I, 199)، ينبغي فيه على كل امرأة مواطِنة في البلاد أن تصبح مومسًا، لأن ذلك كان واجبها إزاء إلاهتها.

مراجع متخصصة

ANNOTATED BIBLIOGRAPHY

الفصل الأول

The impact of First Wave Feminist critique on ancient Near Eastern Studies can be seen in the work of Hallo (1976), Kramer (1976), Harris (1977), Asher-Greve (1985), and contributions in Durand (ed.) (1987). The latter collection of essays was strongly criticised in a review by Goodnick-Westenholz (1990) who argues for the necessity of a theoretically based approach to the study of women. Cameron and Kuhrt (1983) is useful for its variety of approaches, covering both Near Eastern and Classical antiquity, many of which are concerned with the social construction of gender rather than the search for women in the historical record and thus mark a turn to the Second Wave of feminist theory in Near Eastern studies. More recently, the work of Marcus has been focussed on gender construction at the Iron Age site in Hasanlu in Iran. Both Marcus (1994,1995a, 1995b, 1996) and Cifarelli (1998) have also begun to investigate the ideology of gender in visual representations. Marcus presents a useful methodological statement of her approach in Sasson (1995a: 2487-2505). Both Marcus and Cifarelli adhere to a model of social causation where gender ideology regulates sex, seen as natural category. Asher-Greve provides a discussion of the state of feminism in Mesopotamian studies accompanied by a good bibliography in 'Feminist Research and Ancient Mesopotamia: Problems and Prospects' (Asher-Greve1997: 218-37). Asher-Greve has notably changed her position from her earlier work (1985) to one that is concerned with Third Wave questions of epistemology (1997). Bahrani (1996) intersects postcolonial and psychoanalytic feminist theories in a Third Wave approach focussed on the female body in representaiton. Winter (1996) investigates ideals of masculinity as portrayed int he body of the ruler, thus taking up the recent concerns of masculinist theory. For issues of gender as they relate specifically to the Mesopotamian archaeological, as opposed to the textual or visual records see Marcus (1996); Wright (1998); S. Pollock (1991, 2000); Pollock and Bernbeck (2000). The strongest statement in favour of pre-historic matriarchy as evidenced by the archaeological record can be found in Gerda Lerner's The Creation of Patriarchy (1986) which argues that prehistoric Near Eastern societies such as the one at Çatal Hüyük were matriarchal, and sees

a gradual deterioration of women's positions culminating in Judeo-Christian misogony. Lerner's work as well as the writings of Marija Gimbutas on prehistoric Mother Goddess worship have been refuted by a number of scholars including Frymer-Kensky (1992), Lefkowitz (1992) and Meskell (1996).Van De Mieroop (1999: 138-160) provides the most thorough overview of gender and the writing of a Mesopotamian history where he points out that the discipline is still committed to searching for attestations of women in the historical record, an approach which is simply a continuation of First Wave feminism.

الفصل الثاني

The relationship of art history and archaeology has been addressed by Hartmut Kühne 'Gedanken zur kunstgeschichtlichen Betrachtungsweise in dwer Vorderasiatischen Archäologie' in (H. Kühne, R. Behrnbeck, and K. Bartl eds., 1999: 342-351). See also in the same volume, Roland Lamprichs 'Ikonographie and Ikonologie. Gedanken zur Theorie Erwin Panofskys' pp. 38-47. For the most recent overviews of Feminist theory in art history see Pollock 1996: 3-21; P. Mathews 1998: 94-114; Preziosi (1998: chapter seven) provides a selection of essays in feminist art theory covering a number of important issues that are relevant to the practice of feminist art history. The latter anthology is also a good source for the essays on the methods of representation in art historical writing, museology, and the practices of history. A standard review of the beginnings of feminist literary criticism is Toril Moi's Sexual/Textual Politics, (Moi 1985). The best work on the concept of Ideology is Zizek (1994).

الفصل الثالث

The iconography of nudity in Mesopotamian art has been surveyed in Bahrani (1993) and Seidl (1998). A survey of nudity in the textual record can be found in Biggs (1998). Biggs will also focus on The Body and Sexuality in Mesopotamian Medical Texts in a forthcoming publication. Rivkah Harris's study on Gender and Aging in Mesopotamia, discusses some of the attitudes towards the aging body, as described in the textual record (Harris 2000). For sexuality and eroticism in literature see Alster (1985, 1993); Cooper (1989, 1997); Goodnick Westenholz (1995b); Leick (1994). These scholars go beyond providing translations, and discuss attitudes towards sexuality as reflected in the ancient literature. In art history, numerous works have appeared on the body in later Western art but not in the area of Near Eastern antiquity. Among the works that are most useful for

their theoretical approach are Mirzoeff (1995) and Neade (1992). All of the current interest in the body and the history of sexuality in the humanities and social sciences is a result of the initial work of Michel Foucault in his, now classic, tri-partite study, The History of Sexuality (Foucault 1978, 1984, 1986).

الفصل الرابع

The equation of the nude with 'high art' has been made by a variety of writers, and is most famously articulated in the work of Kenneth Clark, see most recently Nead (1992: 1). A lengthy discussion of the development of racial theory and the related notions of culture and civilisation can be found in Young (1995). A good introduction to the work of Jacques Lacan is Wright (1984), but see also Gallop, (1985); Bowie, (1991). The Greek female nude is the subject of a monograph by Christine Mitchell Havelock, The Aphrodite of Knidos and Her Successors: A Historical review of the Female Nude in Greek Art, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1995, but see also the critical review of this book by Helen King, in the American Journal of Archaeology,100 (1996): 794-795.

الفصل الخامس

The subject of women in the economy of southern Mesopotamia has been most thoroughly covered by Van De Mieroop in Lesko ed. (1987), and by Maekawa (1980). Michalowski discusses royal women of the Ur III period in a series of articles (Michalowski 1976, 1979, 1982). For translations of the poetry of Enheduanna, daughter of Sargon of Akkad, see Hallo and Van Dijk (1968). A discussion of Portraiture in the Western traditon can be found in Richard Brilliant, Portraiture, London: Reaktion, 1991, and for ancient Egypt the best study is Donald Spanel Through Ancient Eyes: Egyptian Portraiture, Birmingham, Alabama: Birmingham Museum of Art, 1988. Mesopotamian female portraiture is discussed by Schlossman (1976). For votive images of rulers see especially, I.J. Winter (1992) 13-42. The concepts of the body and its relation to identity and the image are treated in depth, in the context of a theorisation of the notion of representation in (Bahrani 2001). The relationship of identity and authorship is addressed by Nancy K. Miller in 'Changing the Subject: Authorship, Writing, and the Reader' in T. de Lauretis (ed.), Feminist Studies/Critical Studies, Basingstoke: MacMillan, 1986, and in the famous essay by Michel Foucault, 'What is an author', Screen vol 20/1 Spring 1979: 19-28. See also Roland Barthes, 'The Death of the Author' in (Barthes 1977). For the philosophical concepts of horizontal thinking in opposition to the verticality of Platonism see Deleuze (1994). For a good introduction to

the work of Gilles Deleuze see Ronald Bogue, Deleuze and Guattari, London: Routledge, 1989. The best introduction to Jacques Derrida's work remains the translator's preface to Of Grammatology, by Gayatri Chakravorty Spivak (Derrida 1974); and another good introduction is Christopher Norris, Deconstruction: Theory and Practice, London: Routledge, 1982.

الفصل السادس

For theoretical studies of narrative see Roland Barthes 'Introduction to the Structural Analysis of Narratives' in Image, Music Text, (Barthes 1977: 79-124) and Mieke Bal, Narratology: Introduction to the Theory of Narrative, (Bal 1997). Narrative in ancient art is the subject of an anthology, Narrative and Event in Ancient Art, P.J. Holliday (ed.), Cambridge: Cambridge University Press, 1993. See also Critical Inquiry 7/1 1980, which covers the subject of narrative. For performative speech acts see: J.L. Austen, How to do Things With Words, New York: Oxford University Press, 1962, and Philosophical Papers , Oxford: Oxford University Press, 1961; Mary Louise Pratt, A Speech Act Theory of Literary Discourse Bloomington: Indiana University Press, 1977; Ludwig Wittgenstein, Philosophical Investigations New York: MacMillan, 1958 part 1. For a critical reformulation of Austen's work see Jacques Derrida 'Signature, Event, Context' in Margins of Philosophy Alan Bass (trans.), Chicago: University of Chicago Press, 1982: 307-330. For performance studies see Herbert Blau, To All Appearances: Ideology and Performance, London and New York: Routledge, 1992; Elin Diamond (ed.), Performance and Cultural Politics, London and New York: Routledge, 1996. Textual evidence for the 'sacred Marriage' ceremony in Mesopotamian antiquity is discussed by Johannes Renger, 'Heilige Hochzeit' in Reallexikon der Assyriologie Band 4, (Berlin: Walter de Gruyter 1972-75): 251-259 who also details the abuse of the concept and the influences of nineteenth century ethnological works such as the classic studies of J.G. Frazer and his followers, and who discusses the ancient textual record. The problem with the sacred marriage and its relation to art is that when a scene of sexual intercourse is found in the visual arts it is usually immediately interpreted as visual evidence of the sacred marriage. Although this type of interpretation is clearly simplistic there is no reason to conclude from such mistaken approaches that the sacred marriage ceremony never took place. That argument is simply the former taken to the other end of the interpretive scale.

الفصل السابع

For the instability of gender see Judith Butler (1993), especially chapter 4: 'Gender

is Burning: Questions of Appropraition and Subversion'. Mary Ann Doane's study Femme Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis, London: Routledge, 1991 is also useful for the concept of dangerous femininity. Jeremy Black's Reading Sumerian Poetry (Black 1998) is the best discussion of the relevance of literary criticism to ancient Near Eastern texts. A more standard discussion of Inanna can be found in F. Bruschweiler, Inanna: La déesse triomphante et vaincue dans la cosmologie sumérienne Louvain: Peeters,1988.

الفصل الثامن

Reina Lewis' Gendering Orientalism (1996) discusses the sexualisation of the Orient and especailly fantasies of Oriental women in nineteenth century European painting. On this see also C. Tawardos 'Foreign Bodies: Art History and the Discourse of Nineteenth Century Orientalist Art', Third Text, 3/4, 1988, pp. 34-44; Malek Alloula, The Colonial Harem (1986) investigates the representation of the sexualised Orient in French colonial postcards from North Africa; the study of descriptions of Oriental women in travel literature by Judy Mabro in her Veiled Half-Truths (1991) is excellent; Race and sexuality are discussed by Sander Gilman, Difference and Pathology: Stereotypes of Race, Sexulaity and Madness, Ithaca: Cornell University Press, 1985, and Kobena Mercer, Welcome to the Jungle, London: Routledge, 1994, the latter is concerned with the twentieth century. For myths of sexuality in the nineteenth century see especailly Dijkstra (1986) and L. Nead, Myths of Sexuality: Representations of Women in Victorian Britain, Oxford: Balckwell, 1988. For the Woman in the Window ivories from Mesopotamia see Caludia Suter's study 'Die Frau am Fenster in der orientalischen Elfenbein-Schnitzkunst des frühen I. Jahrtausends v. Chr.' in Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, 29, 1992, pp.7-28. The myths and accounts of sacred Prostitution in Mesopotamia were first discussed by Beard and Henderson (1997), and Scurlock (1993) and Goodnick Westenholz (1995) have argued that the term 'prostitute' has been applied to ancient women a little too readily by modern Near Eastern scholarship. These arguments are more recently taken up by Julia Assante in (Assante 1999). Henrietta McCall's 'Rediscovery and Aftermath' in (Dalley 1998: 183-213) is an excellent essay on the knowledge of Mesopotamia in the West before Layard and Botta's discoveries.

المراجع

Abusch, Tzvi (1993) 'Gilgamesh's Request and Siduri's Denial: Part I' The Tablet and the Scroll, Near Eastern Studies in Honour of William H. Hallo, M. Cohen, D. Snell and D. Weisberg (eds), Bethesda: 1--14.

--- (1989) 'The Demonic Image of the Witch in Standard Babylonian Literature' in J. Neusner et al. (eds) Religion, Science and Magic, Oxford: Oxford University Press: 27--58

---(1986) 'Ishtar's Proposal and Gilgamesh's Refusal: An Interpretation of the Gigamesh Epic, Tablet 6, Lines 1--79' History of Religions 26: 143--187.

Adler, Kathleen and Marcia Pointon, (eds) (1993) The Body Imaged: The Human Form and Visual Culture since the Renaissance, Cambridg: Cambridge University Press.

Albenda, Pauline (1987) 'Woman, Child, and Family: Their Imagery in Assyrian Art' in Durand (ed.) (1987):17--21

Alloula, Malek (1986) The Colonial Harem, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Alster, B.(ed.) (1980) Death in Mesopotamia , Copenhagen: Akademisk Forlag.

--- (1985) 'Sumerian Love Songs' Revue d'assyriologie 79: 127--59.

--- (1993) 'Two Sumerian Short tales and a Love Song Reconsidered' Zeitschrift für Assyriologie 82: 186--201.

Althusser, Louis (1971) 'Ideology and Ideological State Apparatuses' in Lenin and Philosophy and Other Essays, Ben Brewster (trans.) London: New Left Books: 127--186.

Amiet, Pierre (1976) L'art d'Agadé au Musée du Louvre, Paris: éditions des musées nationaux.

Andrae, W. (1935) Die jüngeren Ischtar-Temple in Assur, WVDOG 53.

Ankersmit, F.R. (1983) Narrative Logic: A Semantic Analysis of the Historian's Language, The Hague: Martinus Nijhoff.

Arnaud, D. (1973) 'La Prostitute sacrée en Mésopotamie: un myth historiographique?' Révue d'Histoire des Religions 183: 111--115.

Asad, Talal (1973) Anthropology and the Colonial Encounter, London: Ithaca Press.

Asher-Greve, J. M. (1985) Frauen in altsumerischer Zeit, Malibu: Undena Publications.

--- (1997a) 'The Essential Body: Mesopotamian Conceptions of the Gendered Body', Gender and History 9: 432--61.

--- (1997b) 'Feminist Research and Ancient Mesopotamia: Problems and Prospects', A Feminist Companion to reading the Bible, Athalya Brenner and Carole Fontaine (eds) Sheffield: Sheffield Academic Press, 218--237.

Assante, Julia (1999) 'The Kar.Kid/harimtu, Prostitute or Single Woman?' Ugarit Forshungen Band 30: 5--96.

Bachofen, J.J. (1861) Das Mutterrecht, Stuttgart: Krais und Hoffman.

Bahrani, Zainab (1995) 'Assault and Abduction: the Fate of the Royal Image in the Ancient Near East', Art History 18/3: 363--83.

--- (1996) 'The Hellenization of Ishtar: nudity, fetishism and the production of cultural differentiation in ancient art', Oxford Art Journal vol.19/2, 1996: 3--16.

--- (1998a) 'Conjuring Mesopotamia: Imaginative Geography and a World Past', in L. Meskell (ed.) Archaeology Under Fire ed, London: Routledge: 159--74.

--- (1998b) 'History in Reverse: Archaeological Illustration and the Reconstruction of Mesopotamia' paper delivered to the Rencontre Assyriologique Internationale, Cambridge, Mass. 1998, in P. Steinkeller et. al. (eds) Historiography in the Cuneiform World, Cambridge: Harvard University Press (in press).

---(1998c) 'Review of M. T. Larsen, The Conquest of Assyria, London and New York, Routledge, 1996', Journal of the American Oriental Society 118/4: 115-116.

--- (forthcoming) Writing Presence: Word, Image and Portrayal in Assyria,.

Bal, Mieke (1997) Narratology: Introduction to the Theory of Narrative, Toronto: University of Toronto Press.

Bal, Mieke and Inge Boer (eds)(1994) The Point of Theory : Practices of Cultural Analysis Amsterdam: University of Amsterdam Press.

Bal, Miek and Norman Bryson (1991) 'semiotics and Art History' Art Bulletin 73,2: 174--208.

Barnett, R.D. (1957) The Nimrud Ivories London: British Museum Publications.

Barrelet, M. T. (1968) Figurines et reliefs en terre cuit de la Mésop[otamie amtique, Institut Français d'Archéologie de Beyrouth: Paris.

Barrett, M. (1992) 'Word and Things: Materialism and Method in Contemporary

Feminist Analysis' in Barrett, M. And A. Phillips (eds) (1992).

Barrett, M. and A. Phillips (eds)(1992) Destabilizing Theory: Contemporary Feminist Debates, Cambridge: Polity Press.

Barthes, Roland (1967) Writing the Degree Zero, London: J. Cape.

---(1968) 'L'effet de réel' in Engish 'The Reality Effect' Richard Howard (trans.) in The Rustle of Language, New York: Hill and Wang, 141--54.

--- (1973) Mythologies, Annette Lavers (trans.) New York: Hill and Wang.

--- (1977) Image-- Music-- Text, Stephen Heath (trans.) New York: Hill and Wang.

--- (1981) 'The discourse of history' in E. S. Shaffer (ed.) Comparative criticism. A yearbook 3, Cambridge: Cambridge University Press: 3--20.

--- (1988) The Semiotic Challenge, New York: Hill and Wang.

Batto, Bernard (1974) Studies on Women at Mari, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

Beard, Mary and Henderson, John (1997) 'With This Body I Thee Worship: Sacred Prostitution in Antiquity', Gender and History 9: 480--503.

Beaulieu, P.-A. (1993) 'Women in Neo-Babylonian Society', Canadian Society for Mesopotamian Studies Bulletin 26: 7-14.

Behrens, H. et al. (eds) (1989) DUMU-E-DUB-BA-A: Studies in Honor of Äke Sjöberg, Philadelphia: The University Museum.

Behrnbeck, R. (1997) Theorien in der Achäologie Tübingen: Francke Verlag.

Benhabib, Seyla (1992) Situating the Self: Gender, Community, and Postmodernism in Contemporary Ethics, New York: Routledge.

Berger, John (1972) Ways of Seeing Harmondsworth: Penguin.

Bhabha, Homi (1994) The Location of Culture, London and New York: Routledge.

Biggs, R.D. (1967) Sa.zi.ga: Ancient Mesopotamian Potency Incantations. Texts from Cuneiform Sources 2, Locust Valley, New York: J.J. Augustin.

---(1998) 'Nacktheit A. Philologisch', Reallexikon der Assyriologie 9: 64-65.

Birot, Maurice (1980) 'Fragment de rituel de Mari relatif au kispum', in B. Alster (ed.) Death in Mesopotamia , Copenhagen: Akademisk Forlag: 139--50.

Black, Jeremy (1991) 'Eme-sal Cult Songs and Prayers' Aula Orientalis 9: 23--36.

--- (1998) Reading Sumerian Poetry, London: Athlone Press.

Blocher, Felix (1987) Untersuchungen zum Motiv der nackten frau in der altbabylonischen Zeit, München: Profil Verlag.

Boardman, John (1978) Greek Sculpture, London: Thames and Hudson.

Boehmer (1965) Die Entwicklung der Glyptik während der Akkad-Zeit, Berlin: Untersuchungen zur Assyriologie und Vorderasiatiscen Archäologie 4.

Bonfante, Larissa (1989) 'Nudity as Costume in Classical Art' American Journal of Archaeology 93: 543--597.

--- (1993) 'Introduction' to Essays on Nudity in Antiquity, Source XII,2: 7--11.

Bohrer, Frederick N. (1994) 'The Times and Spaces of History: Representation, Assyria, and the British Museum' in D.J. Sherman and I. Rogoff (eds) Museum Culture, Minneapolis: University of Minnesota Press.

--- (1998) 'Inventing Assyria: Exoticism and Reception in Nineteenth Century England and France' Art Bulletin, 80: 336- 356.

Bottéro, Jean (1965) 'La femme dans la Mesopotamie ancienne', Histoire mondiale de la femme: préhistoire et antiquité P. Grimal (ed.) Paris: Nouvelle Librairie de France: 158-223.

---(1987) 'La femme, 'amour et la guerre en Mesopotamie ancienne', Poikilia études offertes à Jean-Pierre Vernan, Paris: Éditions de l'ecole des haute Études: 165-183.

--- (1992a) Mesopotamia. Writing, Reasoning, and the Gods, Z. Bahrani and M. Van De Mieroop (trans.), Chicago and London: University of Chicago Press.

---(1992b) 'L'amour à Babylone', Initiation à l'Orient ancien: de Sumer à la Bible, J. Bottéro ed. Série Histoire 170, Paris Éditions du Seuil: 185-198.

Bottéro, J. & H. Petschow (1972-1975) 'Homosexualität', Reallexikon der Assyriologie 4: 459-468.

Bowie, Malcolm (1991) Lacan, London: Fontana.

Braun-Holzinger, Eva (1977) Frühdynastische Beterstatuetten, Berlin: Mann.

Brendel, Otto (1970) 'The Scope and Temprament of Erotic Art in the Greco-Roman World' in Studies in Erotic Art T. Bowie and C. Christenson (eds) New York: Basic Books: 3--107.

Bronfen, Elisabeth (1992) Over Her Dead Body, London: Routledge.

Brooks, Ann (1997) Postfeminisms: Feminism, Cultural Theory and cultural Forms, London and New York: Routledge.

Broude, Norma and Mary Garrard (eds) (1982) Feminism and Art History: Questioning the Litany, New York: Harper and Row.

Bruschweiler, F. (1988) Inanna : La Déesse triomphante et vancue dans la cosmologie sumriénne, Louvain: Peeters.

Bryson, Norman (1981) Word and Image: French Painting of the Ancien Regime, New York and Cambridge: Cambridge University Press.

--- (1983) Vision and Painting: The Logic of the Gaze, New Haven: Yale University Press.

--- (1991) 'Semiology and Visual Interpretation' in Bryson, N., M.A. Holly and K. Moxey (eds) (1991): 61-73

--- (1992) 'Art in Context' in R. Cohen (ed.) Studies in Historical Change, Charlottsville: University of Virginia Press: 18--42.

Bryson, Norman, Michael Ann Holly and Keith Moxey (eds) (1991) Visual Theory, Oxford: Polity and Blackwell.

Buccellati, Giorgio (1993) 'Through a Tablet Darkly. A Reconstruction of Old Akkadian Monuments Described in Old Babylonian Copies' in M. E. Cohen et al. (eds) The Tablet and the Scroll. Near Eastern Studies in Honor of William W. Hallo, Bethesda: CDL Press: 58--71.

Butler, Judith (1990) Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity, New York & London: Routledge.

---- (1992) 'Contingent Foundations: Feminism and the Question of "Postmodernism"' in J. Butler and J.W. Scott (eds) Feminists Theorise the Political, New York and London: Routledge.

--- (1993a) Bodies that Matter: on the Discursive Limits of 'Sex', New York & London: Routledge.

--- (1993b) 'Imitation and gender Insubordination' in D. Fuss (ed.) Inside Outside: Lesbian Theories/Gay Theories, New York: Routledge.

--- (1997) The Psychic Life of Power: Theories in Subjection, Stanford: Stanford University Press.

Bynum, Caroline Walker (1991)'The Body of Christ in the Later Middle Ages. A Reply to Leo Steinberg' in Fragmentation and Redemption: Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion, New York: Zone: 79--117.

CAD: Oppenheim, A. Leo et al. (1956--) The Assyrian Dictionary, Chicago: The Oriental Institute.

Cagni, Luigi (1977) The Poem of Erra, Malibu: Undena Publications.

Cameron, Averil and Kuhrt, Amélie (eds) (1983) Images of Women in Antiquity, Detroit: Wayne State University Press.

Capomacchia, Anna Maria G. (1986) Semiramis: una femminilita ribaltata, Rome: 'L'Erma' di Bretschneider.

Carson, A. (1990) 'Putting Her in Her Place: Women, Dirt, and Desire' in D. Halperin et.al., (eds) Before Sexuality: The Construction of Erotic Experience in Ancient Greece, Princeton: Princeton University Press: 133--169.

Cifarelli, Megan (1998) 'Gesture and Alterity in the Art of Ashurnasirpal II of Assyria', The Art Bulletin 80: 210--28.

Civil, Miguel (1980) 'Les limites de l'information textuelle,' in M.-T. Barrelet (ed.) L'archéologie de l'Iraq du début de l'époque néolithique à 333 avant notre ère, Paris: Éditions du CNRS: 225--32.

Cixous, H.(1978) 'The Laugh of the Medusa' in E. Marks and I. de Courtivron (eds) (1981) New French Feminisms, Sussex: Harvester Press.

Clark, Kenneth (1956) The Nude: A Study in Ideal Form, Princeton: Princeton University Press.

Clifford, James (1988) The predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and Art, Cambridge: Harvard University Press.

Clifford, J. and G.E. Marcus (eds) Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography, Berkeley: University of California Press.

Colbow, G. (1991) Die kriegerische Istar: zu den Erscheinungsformen bewaffeneter Gottheiten zwichen der Mitte 2 Jahrtausends, München: Profil Verlag.

--- (1995) Die spätaltbabylonische Glyptik südbabyloniens, München: Profil Verlag.

Collon, Dominique (1982) Catalogue of the Western Asiatic Seals in the British Museum--Cylinder Seals II, Akkadian--Post Akkadian--Ur III Periods, London: British Museum.

Conkey, M. W. and R. E. Tringham, (1995) 'Archaeology and the Goddess: exploring the contours of a feminist archaeology' in A. Stewart and D. Stanton (eds) (1995) Feminism in the Academy: Rethinking the Disciplines, Ann Arbor: University of Michigan Press: 199-247.

Cooper, Jerrold (1983) The Curse of Agade, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

--- (1986) Sumerian and Akkadian Royal Inscriptions, I. Presargonic Inscriptions, New Haven: The American Oriental Society.

--- (1989) 'Enki's Member: Eros and Irrigation in Sumerian Literature' in H. Behrens et al. (eds) DUMU-E-DUB-BA-A: Studies in Honor of Äke Sjöberg, Philadelphia: The University Museum: 87-89.

---(1997) 'Gendered Sexuality in Sumerian Love Poetry' in I. L. Finkel & M.J.

Geller (eds), Sumerian Gods and their Representations, Groningen: Styx: 85-97.

Culler, Jonathan (1994) 'What's the Point?' in Bal and Boer (eds) (1994).

Dalley, Stephanie (1989) Myths from Mesopotamia, Oxford and New York: Oxford University Press.

Davis, Whitney (1996) 'Gender' in Critical Terms for Art History, Robert Nelson and Richard Schiff (eds) Chicago: University of Chicago Press: 220--233.

--- (1998) 'Homosexualism', gay and lesbian Studies, and Queer theory in Art History' in The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspective, Mark A. Cheetham et. al. (eds), Cambridge: Cambridge University Press 115- 142.

de Certeau, Michel (1988) The Writing of History, T. Conley (trans.) New York: Columbia University Press.

de Lauretis, Theresa (1984) Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema, Bloomington: Indiana University Press.

--- (1987) Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction, Bloomington: Indiana University Press.

Dean-Jones, Lesley (1991) 'The Cultural Construct of the Female Body in Classical Greek Science' in S. Pomeroy (ed.) Women's History and Ancient History, Chapel Hill: University of North Carolina: pp.111-137.

--- (1994) Women's Bodies in Classical Greek Science, Oxford: Oxford University Press.

Deimel, Anton (1931) Sumerische Tempelwirtschaft zur Zeit Urukaginas und seiner Vorgänger, Rome: Pontificio Instituto Biblico.

Deleuze, Gilles (1994) Difference and Repetition, P. Patton (trans.), New York: Columbia University Press.

Deleuze, Gilles and Felix Guattari (1987) A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia, Brian Massumi (trans.), Minneapolis: University of Minnesot Press.

Delougaz , P.and S. Lloyd (1942) Pre-Sargonid Temples in the Diyala Region, Chicago: Oriental Institute Publications.

Deller, K. (1983) 'Zum ana balat--Formular einiger Assyrischer Votivinschriften'Oriens Antiqus 22: 13--24.

Derrida, Jacques (1974) Of grammatology, G. Chakravorty Spivak (trans.), Baltimore: Johns Hopkins University Press.

--- (1982) Margins of Philosophy, A. Bass (trans), Chicago: University of Chicago

Press.

Diakonoff, Igor M. (1971) 'On the Structure of Old Babylonian Society', in H. Klengel (ed.) Beiträge zur sozialen Struktur des alten Vorderasien: 15--31.

--- (1986) 'Women in Old Babylonia not under Patriarchal Authority', Journal of the Economic and Social History of the Orient 29: 225--38.

Dijkstra, Bram (1986) Idols of perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture, New York and Oxford: Oxford Univesity Press.

Doane, Mary Ann (1987) The Desire to Desire: the Woman's Film of the 1940s, Bloomington: Indiana University Press.

--- (1991) Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis, London: Routledge.

Dover, Kenneth (1973) 'Classical Attitudes to Sexual Behaviour', Arethusa, 6: 59--73.

--- (1978) Greek Homosexuality, Cambridge:Harvard Univesity Press

Du Bois, Page (1982) Centaurs and Amazons: Women and the Pre-History of the Great Chain of Being, Ann Arbor: University of Michigan Press.

--- (1988) Sowing the Body: Psychoanalysis and Ancient Representations of Women, Chicago: University of Chicago Press.

--- (1995) Sappho is Burning, Chicago: Chicago University Press.

Duncan, Carol (1995) Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums, London: Routledge.

Durand, Jean-Marie (ed.) (1987b) La femme dans le Proche-Orient antique: XXXIIIe Rencontre Assyriologique Internationale, Paris: Éditions Recherche sur les Civilisations.

Dynes, W.R. and S. Donaldson (1995) Homosexuality in the Ancient World, New York: Garland Press.

Eagleton, Terry (1983) Literary Theory: An Introduction, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Edzard, D. O. (1968) Sumerische Rechtsurkunden des III Jahrtausends aus der Zeit vor der III Dynastie von Ur, München: Verlag der bayerischen Akademie der Wissenschaften.

--- (1997) Gudea and his Dynasty (The Royal Inscriptions of Mesopotamia. Early Periods, volume 3/1, Toronto, Buffalo, New York: University of Toronto Press.

Engels, Friedrich (1884) The Origin of the Family, Private Property and the State, in R. C.Tucker (ed.) The Marx-Engels Reader, second edition, New York: W.W.

Norton, 1978: 734--59.

Fabian, Johannes (1983) Time and the Other: How Anthropology Makes its Object, New York: Columbia University Press.

--- (1990) 'Presence and Representation: The other and Anthropological Writing' Critical Inquiry 16: 753--772.

Fanon, Franz (1952) Black Skin, White Masks, Charles Lam Marksman (trans.) New York: Grove Press.

Farber, W. (1977) Beschwörungsriuale an Istar und Dumuzi: Atti Istar su Harmasa Dumuzi Wiesbaden: Harrasowitz.

Foster, Benjamin R. (1993) Before the Muses. An Anthology of Akkadian Literature, Bethesda: CDL Press.

---(1987) 'Gilgamesh: Sex, Love, and the Ascent of Knowledge', in J.H. Marks and R.M. Good (eds) Love and Death in the Ancient Near East: Essays in Honor of Marvin Pope, Guildford: Four Quarters Publishing : 21--42.

Foster, Hal (ed.) (1983) The Anti-Aesthetic: Essays in Postmodern Cultures, Port Townsend, Wash.: Bay Press.

Foucault, Michel (1978) The History of Sexuality I: An Introduction, New York Vintage.

--- (1985) The History of Sexuality II: The use of Pleasure., New Tork: Vintage.

--- (1986) The History of Sexuality III: The Care of the Self., New York: Vintage.

Frame, Grant (1995) Rulers of Babylonia from the Second Dynasty of Isin to the End of the Assyrian Domination (1157-612 BC) (The Royal Inscriptions of Mesopotamia. Babylonian Periods, volume 2), Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.

Frankfort, Henri (1939) Sculpture of the Third Millennium BC from tell Asmar and Khafajeh, Chicago: Oriental Institute Publications.

--- (1943) More Sculpture from the Diyala Region, Chicago: Oreintal Institute Publications.

--- (1954) The Art and Architecture of the Ancient Orient, Harmondsworth: Penguin.

Frayne, Douglas R. (1990) The Old Babylonian Period (2003-1595 BC) (The Royal Inscriptions of Mesopotamia. Early Periods, volume 4), Toronto, Buffalo, New York: University of Toronto Press.

--- (1993) Sargonic and Gutian Period (2334-2113 BC) (The Royal Inscriptions of Mesopotamia. Early Periods, volume 2), Toronto, Buffalo, New York: University

of Toronto Press.

--- (1997) Ur III Period (2112-2004 BC) (The Royal Inscriptions of Mesopotamia. Early Periods, volume 3/2), Toronto, Buffalo, New York: University of Toronto Press.

Frazer, J.G. (1913) The Golden Bough: a Study in Magic and Religion, London: MacMillan.

Frymer-Kensky, Tikva (1992) In the Wake of the Goddesses, New York: The Free Press.

Freedberg, David (1989) The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response, Chicago: The University of Chicago Press.

Freud, Sigmund (1913) 'The Theme of the Three Caskets' Standard Edition of the Complete Works vol.XII, James Strachey (ed.) London: Hogarth: 289--301.

--- (1927) 'Fetishism' The Standard Edition of the Complete Works vol.XXI James Strachey (ed.) London: Hogarth: 149--57.

--- (1964) The Standard Edition of the Complete Works vol. XXII James Strachey (ed.) London: Hogarth.

Fried, Michael (1980) Absorption and Theatricality: Painting and the Beholder in the Age of Diderot, Berkeley: University of California Press.

Gallop, Jane (1985) Reading Lacan, Ithaca: Cornelll University Press.

--- (1988) Thinking Through the Body, New York: Columbia Univesity Press.

Gelb, I.J. (1971) 'On the alleged temple and State Economies in Ancient Mesopotamia' Studi in onore di Edoardo Volterra VI, Milan: 137--54.

--- (1979) 'Household and Family in Early Mesopotamia' in E. Lipinski (ed.) State and Temple Economy in the Ancient Near East, Louvain: Departement Orientalistiek: 1--97.

Gelb, I.J. and Kienast B. (1990) Die altakkadischen Königsinschriften des Dritten Jahrtausends v. Chr., Stuttgart: Franz Steiner Verlag.

Gelb, I.J., Steinkeller, P, and Whiting, R. (1991) Earliest Land Tenure Systems in the Near East, Chicago: The Oriental Institute of the University of Chicago.

Gero, J. and M.Conkey, (1984) Papers Presented at the annual Meeting of the American Institute of Archaeology.

Gero, J. and M. Conkey (eds) (1991) Engendering Archaeology: Women and Prehistory, Oxford: Blackwell.

Giddens, Anthony (1987) Social Theory and Modern Sociology, Cambridge: Polity Press.

Gimbutas, M. (1991) The Civilization of the Goddess: The world of Old Europe, San Francisco: Harper.

Glassner, Jean-Jacques (1989) 'Women, Hospitality and the Honor of the Family' in B. Lesko (ed.): 71-90.

Golden, M. (1988) 'Male Chauvinists and Pigs', Echos du Monde Classique vol. XXXII n.s. 7/1: 1--12.

Goodison, Lucy and Christine Morris (eds) (1998) Ancient Goddesses: The Myths and the Evidence, London: British Museum Press.

Gramsci, Antonio (1987) The Prison Notebooks, Q. Hoare and G. Nowell Smith (trans.), New York: International Publishers.

Grayson, A. K (1975a) Babylonian Historical-Literary Texts, Toronto and Buffalo: University of Toronto Press.

--- (1975b) Assyrian and Babylonian Chronicles, Locust Valley, New York: J.J. Augustin Publisher.

.--- (1987) Assyrian Rulers of the Third and Second Millennia BC (The Royal Inscriptions of Mesopotamia. Assyrian Periods, volume 1), Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.

--- (1991) Assyrian Rulers of the Early First Millennium BC I (The Royal Inscriptions of Mesopotamia. Assyrian Periods, volume 2), Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.

--- (1996) Assyrian Rulers of the Early First Millennium BC II (The Royal Inscriptions of Mesopotamia. Assyrian Periods, volume 3), Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.

Greengus, Samuel (1966) 'Old Babylonian Marriage Ceremonies and Rites Journal of Cuneiform Studies 20: 5-72.

--- (1990) 'Bridewealth in Sumerian Sources' Hebrew Union College Annual 71: 25--88.

Grégoire, Jean-Piere (1970) Archives administratives sumériennes, Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner.

Gronenberg, B.(1986) 'Die sumerisch-akkadische Inanna/Istar: Hermaphroditios?' Welt des Orients 17: 25-46.

--- (1997) Lob der Istar. Gebet und Ritual an die altbabylonische Venusgöttin, Groningen: Styx.

Grosz, Elizabeth (1990) Jacques Lacan: A Feminist Introduction, London: Routledge.

--- (1994) Volatile Bodies: Toward aCcorporeal Feminism, Bloomington: Indiana University Press.

Guinan, Ann (1997) 'Auguries of Hegemony: The Sex Omens of Mesopotamia' Gender and History 9: 462--479.

Hackett, J.A. (1989) 'Can a Sexist Model Liberate Us? Ancient Near Eastern "Fertility" Goddess' Journal of Feminist Studies in Religion 5:1: 65-76.

Hall, Stuart (1996) 'When was "the Post-Colonial"? Thinking at the Limit' in Iain Chambers and Lidia Curti (eds) The Post-Colonial Question: Common Skies, Divided Horizons, London and New York: Routledge.

Hallo, William W. (1976) 'Women of Sumer' in D. Schmandt-Besserat (ed.) The Legacy of Sumer, Malibu: Undena Publications: 23--40.

--- (1983) 'Cult Statue and Divine Image: a preliminary study' in W.W. Hallo et al. (eds) Scripture in Context, Winona Lake: Eisenbrauns: 1--17.

--- (1987) 'The Birth of Kings' in J.H. Marks and R.M. Good (eds) Love and Death in the Ancient Near East: Studies in Honor of Marvin Pope, Guildford:Four Quarters Publishing.

Hallo, William W. and Simpson, William (1998) The Ancient Near East: A History, second edition, Fort Worth: Harcourt Brace College Publishers.

Hallo, William W. and J.J. Van Dijk, (1968) The Exaltation of Inanna, New Haven: Yale University Press.

Halperin, David M. (1990) One Hundred Years of Homosexuality, New York and London: Routledge.

Halperin, David M. et al. (eds) (1990) Before Sexuality: The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World, Princeton: Princeton University Press.

Hansen, Donald P. 'Art of the Royal Tombs of Ur: A Brief Interpretation' in Richard Zettler and Lee Horne (eds) Treasures from the Royal Tombs of Ur, Philadelphia: University of Pennsylvania Museum: 43--72.

Harper, Prudence Oliver et al. (eds) (1992) The Royal City of Susa: Treasures from the Louvre Museum, New York: The Metropolitan Museum of Art.

Harris, Rivkah (1963) 'The Organization and Administration of the Cloister in Ancient Babylonia, Journal of the Economic and Social History of the Orient 6: 121-157.

---(1964) 'The naditu Woman' Studies Presented to A. Leo Oppenheim, Chicago: University of Chicago Press: 106-135.

--- (1977) 'Notes on the Slave Names of Old Babylonian Sippar' Journal of

Cuneiform Studies 29: 46--51.

--- (1989) 'Independent Women in Ancient Mesopotamia?', in B.S. Lesko (ed.) Women's earliest Records from Ancient Egypt and Western Asia, Atlanta: Scholars Press: 145--56.

--- (1990) 'Inanna-Ishtar as Paradox and a Coincidence of Opposites', History of Religions vol. 30: 261-278.

--- (1992) 'Women (Mesopotamia)' in D. N. Freedman (ed.) The Anchor Bible Dictionary vol 6, New York: Doubleday: 947--51.

--- (2000) Gender and Aging in Mesopotamia, Norman: University of oklahoma Press.

Hawley, Richard and Barbara Levick (eds) (1995) Women in Antiquity: New Assessments, New York and London: Routledge.

Hegel, G. W. F. (1956) The Philosophy of History, trans. J. Sibree, New York: Dover Publications.

--- (1975) Aesthetics: Lectures on Fine Arts, T.M. Knox (trans), Oxford: Clarendon.

Heimpel, Wolfgang (1982) 'A Catlog of Near Eastern Venus Deities', Syro-Mesopotamain Studies 4: 9-22.

Helly, Dorothy O. and Reverby, Susan M. (eds) (1992) Gendered Domains : Rethinking public and private in women's history, Ithaca: Cornell University Press.

Herbig (1927) 'Aphrodite Parakyptusa,' Orientalische Literaturzeitung 11: 918--922.

Herodotus (1954) The Histories, Aubrey de Sélincourt (trans.), Harmondsworth: Penguin Books.

Hodder, Ian (1991) Reading the Past: Current Approaches to Interpretation in Archaeology Cambridge: Cambridge University Press.

--- (1999) The Archaeological Process: An Introduction, Oxford: Blackwell.

Hodder, Ian et al. (eds)(1995) Interpreting Archaeology: Finding Meaning in the Past, London: Routledge.

Holma, H.(1911) Namen der Körperteile in Assyrisch-Babylonischen Leipzig.

hooks, bell (1984) Feminist Theory: From Margins to Center, Boston: South End Press.

--- (1990) Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics, Boston: South End Press.

Jacobsen, Thorkild (1987a) The Harps that Once.. New Haven: Yale University

Press.

--- (1987b) 'The Graven Image' in P.D. Miller Jr. et al. (eds) Ancient Israelite Religion, Philadelphia: Fortress press: 15--32.

---(1970) Towards the Image of Tammuz and Other essays on Mesopotamian History and Culture, Cambridge: Harvard University Press.

---(1976) The Treasures of Darkness: A History of Mesopotmian Religion, New Haven: Yale University Press.

Irigaray, Luce (1977) 'Women's Exile,' Ideology and Consciousness 1: 24--39.

--- (1985) This Sex Which is Not One, Ithaca: Cornell University Press.

Jakob-Rost, L. and H. Freydank (1981) 'Eine altassyrische Votivinschrift' Archiv für Orient Forschung 8: 325--327.

Jameson, Fredric (1972) The Prison House of Language, Princeton: Princeton University Press.

--- (1984) 'Foreword' in Jean-François Lyotard, The Postmodern Condition, Geoff Bennington and Brian Massumi (trans), Minneapolis: University of Minnesota Press :vii--xxi

Jenkins, I. (1992) Archaeologist and Aethetes, London: British Museum Publications.

Jeyes, Ulla (1983) 'The nadŞtu women of Sippar', in A. Cameron and A. Kuhrt (eds) Images of Women in Antiquity, Detroit: Wayne State University Press: 260--72.

Johns, Catherine (1982) Sex or Symbol: Erotic Images of Greece and Rome, Austin: University of texas Press.

Johnson, Barbara (1980) The Critical Difference, Baltimore: Johns Hopkins University Press.

--- (1987) A World of Difference, Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Jones, Amelia (1993) 'Postfeminism, Feminist Pleasures, and Embodied Theories of Art' in Frueh, Joanna, Cassandra Langer and Arlene Raven (eds) New Feminist Criticism: Art/Identity/Action , New York: Harper Collins.

Jonker, Gerdien (1995) The Topography of Remembrance: The Dead, tradition and Collective Memory in Mesopotamia, Leiden: E.J. Brill.

Kabbani, Rana (1986) Europe's Myths of Orient, London: Macmillan.

Kampen, Natalie Boymel (1992) 'The Muted Other: Gender and Morality in Augustan Rome and Eighteenth Century Europe' in Norma Broude and Mary Garrard (eds) The Expanding Discourse: Feminism and Art History, New York:

harper Collins: 160--169.

Kampen, Natalie Boymel (ed.) (1996), Sexuality in Ancient Art, Cambridge: Cambridge University Press.

Kandiyoti, Deniz (1996) 'Contemporary Feminist Scholarship and Middle East Studies' in D. Kandiyoti (ed.) Gendering the Middle East. Emerging Perspectives, Syracuse: Syracuse University Press: 1--27.

Kant, Immanuel (1953) The Critique of Judgement, James Creed Meredith (trans.) Oxford: Clarendon Press.

Kaplan, E.A. (1983) Women and Film, London and New York: Routledge.

Katz, Dina (1993) Gilgamesh and Akka, Groningen: Styx.

Keller, E. Fox (1985) Reflections on Gender and Science, New Haven: Yale University Press.

Keuls, Eva C. (1985) The Reign of the Phallus: Sexual Politics in Ancient Athens, New York: Harper and Row.

King H. (1983) in A. Cameron, and A. Kuhrt, Images of Women in Antiquity (1983): 109-125.

Köcher, F. (1963) Die babylonisch-assyrische Medizin in Texten und Untersuchungen, Berlin.

Koloski- Ostrow, Ann Olga and Calire Lyons (1997) Naked Truths, London and New York: Routledge.

Kramer, Samuel Noah (1959) History Begins at Sumer, New York: Anchor Books.

---(1969) The Sacred Marriage Rite: Aspects of Faith, Myth and Ritual in Ancient Sumer, Bloomington: Indiana University Press.

--- (1976) 'Poets and Psalmists: Goddesses and Theologians' in D. Schmandt-Besserat (ed.) The Legacy of Sumer, Malibu: Undena Publications: 3--21.

Kühne, Hartmut, (1999) 'Gedanken zur kunstgeschichtlichen Betrachtungsweise in der Vorderasiatischen Archäologie', Fluchtpunkt Uruk: Archäologische Einheit aus methodischer Vielfalt, Schriften für Hans Jörg Nissen, H. Kühne et al. (eds) Rahden/Westf.: Leidorf.

Kuhrt, Amélie (1995) The Ancient Near East c. 3000-330 BC, 2 volumes, London and New York: Routledge.

--- (1989) 'Non-Royal Women in the Late Babylonian Period: A Survey', in Lesko (ed.): 215-243.

Lacan, Jacques 1973) The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis,

Jacques-Alain Miller (ed.) Alan Sheridan (trans.), New York: Norton (English translation,1977).

--- (1977) Écrits, Alan Sheridan (trans.), New York: Tavistock.

--- (1985) Feminine Sexuality, Juliet Mitchell and Jacqueline Rose (eds), New York: Norton.

La Capra (1983) Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language, Ithaca: Cornell University Press.

--- (1985) History and Criticism, Ithaca: Cornell University Press.

--- (1989) Soundings in Critical Theory, Ithaca: Cornell University Press.

Laqueur, Thomas (1990) Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud, Cambridge and London: Harvard University Press.

Lafont, B. (1992) 'Les femmes du palais de Mari', in Bottéro (ed.) (1992): 170-181.

Lambert, Wilfred G. (1992) 'Prostitution' in V. Haas (ed.) Außenseiter und Randgruppen (Xenia 3), Konstanz: 127--57.

Leemans, W. F.(1952) Ishtar of Lagaba and Her Dress, Leiden: E.J. Brill.

Lefkowitz, Mary (1992) 'The Twilight of the Goddess,' The New Republic, August 1992: 29--33.

Leick, Gwendolyn, (1994) Sex and Eroticism in Mesopotamian Literature, London: Routledge.

Lerner, Gerda (1986a) The Creation of Patriarchy, New York: Oxford University Press.

---(1986b) 'The Origins of prostitution in Mesopotamia', Signs 11, 236--254.

Lesko, Barbara S. (ed.) (1989) Women's Earliest Records from Ancient Egypt and Western Asia, Atlanta: Scholars Press.

Lesko, Barbara S. (1994) 'Ranks, Roles and Rights', in Pharoah's Workers: the Villagers of Deir el Medina ed. L.H. Lesko, New York: Cornell University Press.

Lévi-Strauss, Claude (1969) Structural Anthropology, New York: Basic Books.

Lewis, Reina (1996) Gendering Orientalism: Race, Femininity and Representation, London: Routledge.

--- (1999) 'Cross-Cultural Reiterations: Demetra Vaka Brown and the Performance of racialized Female Beauty' in Amelia Jones and Andrew Stephenson (eds) Performing the Body/Performing the Text, London and New York: Routledge.

Liverani, Mario (1979) 'The Ideology of the Assyrian Empire', in M. T. Larsen

(ed.) Power and Propaganda, Copenhagen: Akademisk Forlag: 297--318.

--- (1992) ‘Nationality and Political Identity’, in D. N. Freedman (ed.) The Anchor Bible Dictionary vol 4, New York: Doubleday: 1031--7.

Luckenbill, Daniel David (1924) The Annals of Sennacherib (Oriental Institute Publications, vol. 2), Chicago: The Oriental Institute.

Lyotard, Jean-François (1984) The Postmodern Condition, Geoff Bennington and Brian Massumi (trans), Minneapolis: University of Minnesota Press.

Mabro, Judy (1991) Veiled Half-truths: Western travellers’ Perceptions of Middle Eastern Women, London and New York: I.B. Tauris.

McCall, Henrietta (1998) ‘Rediscovery and Aftermath’ in Stephanie Dalley et al., The Legacy of Mesopotamia, Oxford: Clarendon Press: 183-213.

Machinist, Peter (1983) ‘Assyria and its Image in the First Isaiah’ Journal of the American Oriental Society 103: 719--37.

--- (1997) ‘The Fall of Assyria in Comparative Ancient Perspective’ in S. Parpola and R. M. Whiting (eds) Assyria 1995, Helsinki: The Neo-Assyrian Text Corpus Project: 179--95.

MacKenzie, J.M. (1995) Orientalism: History, Theory and the Arts, Manchester: Manchester University Press.

McNeil, M. (1993) ‘Dancing with Foucault: Feminism and Power-Knowledge’ in C. Ramazanoglu (ed.) Up Against Foucault: Explorations of Some Tensions Between Foucault and Feminism, London and New York: Routledge.

Maekawa, Kazuya (1973--4) “The Development of the É-Mí in Lagash during the Early Dynastic III,” Mesopotamia 8--9: 77--144.

--- (1977) ‘The Rent of the Tenant Field (gán-APIN.LAL) in Lagash’ Zinbun 14: 1--54.

---(1980) ‘Female Weavers and their Children in Lagash-Pre-Sargonic and Ur III’ Acta Sumerologica 2: 81-125.

--- (1981) ‘The Agricultural Texts of Ur III Lagash of the British Museum (I)’ Acta Sumerologica 3: 37--61.

--- (1984) ‘Cereal cultivation in the Ur III period’ Bulletin on Sumerian Agriculture 1: 73--96.

--- (1986a) ‘The Agricultural Texts of Ur III Lagash of the British Museum (IV)’, Zinbun 21: 91--157.

--- (1986b) ‘Two Ur III Tablets in the British Collections’, Acta Sumerologica 8: 345--7.

--- (1987) 'The Agricultural Texts of Ur III Lagash of the British Museum (V)' Acta Sumerologica 9: 89--129.

Marcus, Michelle I. (1993) 'Incorporating the Body: Adornment, Gender, and Social Identity in Ancient Iran' Cambridge Archaeological Journal 3/12: 157-178.

---(1994) 'Dressed to Kill: Women and Pins in Early Iran' Oxford Art Journal 17: 3-15.

---(1995a) 'Art and Ideology in Ancient Western Asia' in Jack Sasson et al. (eds) Civilizations of the Ancient Near East, New York: Charles Scribners Sons: 2487--2502.

--- (1995b) 'Geography and Visual Ideology: Landscape, Knowledge, and Power in Neo-Assyrian Art' in Mario Liverani (ed.) Neo-Assyrian Geography, Quaderni di Geografia Storia 5 , Roma: Università di Roma, La Sapienza: 193--202.

--- (1996) 'Sex and the Politics of Female Adornment in Pre-Achaemenid Iran (1000-800 B.C.E.)' in Natalie Kampen (ed.) (1996): 41--54.

Matthews, Donald (1990) Principles of Composition in Near Eastern Glyptic of the Later Second Millennium BC (Orbis Biblicus et Orientalis Series Archaeologica) Freiburg: universitätsverlag/ Göttingen: vandenhoeck and Ruprecht.

Mathews, Patricia (1998) 'The Politics of Feminist Art History' in Mark Cheetham et al. (eds) (1998) The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspective, Cambridge: Cambridge University Press: 94--114.

Mathews, Patricia and Thalia Gouma-Peterson (1987) 'The Feminist Critique of Art History' Art Bulletin 69: 326--357.

Mercer, Kobena (1992) 'Skinhead Sex thing: Radical Difference and the Homoerotic Image' New Formations 16.

--- (1994) Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies, London: Routledge.

Merrill, Anne W. (1979) 'Theoretical Explanations of the Change from Matriarchy to Patriarchy', The Kroeber Anthropological Society Papers 59/60: 13--8.

Meskell, Lynn (1995) 'Goddesses, Gimbutas and "New Age" archaeology', Antiquity 69: 74--86.

--- (1996) 'The Somatization of archaeology: Institutions, Discourses, Corporeality', Norwegian Archaeological Review 29: 1--14.

--- (1998) 'Intimate Archaeologies: the case of Kha and Merit', World Archaeology vol.29 (3): 363-379.

Michalowski, Piotr (1976) 'Royal Women of the Ur III Period, Part I: The Wife of Sulgi,' Journal of Cuneiform studies 28: 169-172.

---(1979) 'Royal Women of teh Ur III Period, Part II: Geme-Ninlila,' Journal of Cuneiform Studies 31: 171-176.

---(1982) 'Royal Women of the Ur III Period Part III', Acta Sumerologica 4: 129-142.

Michel, Cécile (1991) Innœya dans les tablettes paléo-assyriennes, Paris: Éditions Recherche sur les Civilisations.

Mirzoeff, Nicholas (1995) Bodyscape: Art, Modernity and the Ideal Figure, London: Routledge.

--- (1999) An Introduction to Visual Culture, London and New York: Routledge.

Mitchell, W.J.T. (1983) The Politics of Interpretation, Chicago: University of Chicago Press.

--- (1986) Iconology: Image, Text, Ideology, Chicago: University of Chicago Press.

--- (1994) Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation, Chicago: University of Chicago Press.

Modleski, T. (1991) Feminism Without Women: Culture and Criticism in a 'Postfeminist Age', New York: Routledge.

Moi, Toril (1985a) Sexual/Texual Politics: Feminist Literary Theory, New York and London: Methuen

--- (1995b) 'Power, Sex, and Subjectivity: Feminist Reflections on Foucault', Paragraph 5: 95--102

Moxey, Keith (1994) The Practice of Theory: Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History, Ithaca: Cornell University Press.

Mulvey, Laura (1975) 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', Screen 16 (3): 6--18.

--- (1989) Visual and Other Pleasures, Bloomington: Indiana University Press.

Nead, Lynda (1988) Myths of Sexuality: Representations of Women in Victorian Britain, Oxford: Blackwell.

--- (1992) The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality, London: Routledge.

Nochlin, Linda (1971) 'Why are There No Great Women Artists?' Women in Sexist Society, Studies in Power and Powerlessness, Vivian Gornick and Barbara Moran (eds), New York: Basic Books: 48--510.

--- (1974) 'Toward a Juster Vision, How feminism can Change Our Ways of Looking at Art History' in Judy Loeb (ed.) Feminist Collage, New York:Columbia University Press: 3--13.

--- (1983) 'The Imaginary Orient' Art in America 71: 119--191.

Ochshorn, J.(1983) 'Ishtar and Her Cult'in The Book of the Goddess Past and Present C. Olson (ed.) New York: Crossroad: 16-28.

Opificius, Ruth (1961) Das altbabylonische Terrakottarelief, Berlin: Untersuchungen zur Assyriologie und Vorderasiatischen Achäologie 2.

Oppenheim, A. Leo (1977) Ancient Mesopotamia. Portrait of a Dead Civilization, second edition, Chicago: The University of Chicago Press.

Oppenheim, A. Leo et al. (1956--) The Assyrian Dictionary, Chicago: The Oriental Institute.

Ortner, Sherry (1974) 'Is Female to Male as Nature Is to Culture?' Woman, Culture, and Society M.Z. Rosaldo (ed.) Stanford: Stanford University Press: 67-87.

Padel, R. (1983) 'Women: Model for Possession by Greek Demons' in A. Cameron and A. Kuhrt, Images of Women in Antiquity (1983) : 3--17.

Panofsky, Erwin (1939) Studies in Iconology, Oxford: Oxford University Press.

--- (1955) 'Iconography and Iconology' in Meaning in the Visual Arts, Garden City: Anchor.

Parkinson, Richard B. (1995) 'Homosexual Desire and Middle Kingdom Literature', Journal of Egyptian Archaeology vol. 81: 57-76.

Peirce, Charles Saunders (1991) Peirce on Signs: Writings on Semiotics by Charles Saunders Peirce, James Hoopes (ed.) Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Peirce, Leslie P. (1993) The Imperial Harem : women and sovereignty in the Ottoman Empire, New York: Oxford University Press.

Pinnock, Frances (1995) 'Erotic Art in the Ancient Near East' in Jack Sasson et al. (eds) (1995) :2521--2531.

Pittman, Holly (1996) 'The White Obelisk and the Problem of Historical Narrative in the Art of Assyria,' Art Bulletin 78: 334--355.

Pointon, Marcia (1990) Naked Authority: The Body in Western Painting 1830--1908, Cambridge: Cambridge University Press.

Pollock, Griselda (1988) Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art, London: Routledge.

Pollock, Griselda (ed.)(1996) Generations and Geographies in the Visual Arts:

Feminist Readings, London and New York: Routledge.

--- (1999) Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories, London and New York, Routledge.

Pollock, Susan (1991) 'Women in a Men's World: Images of Sumerian Women' in J.M. Gero and M.W. Conkey (eds) Engendering Archaeology: Women and Prehistory, Oxford: Basil Blackwell: 366--87.

Pollock, Susan (2000) Ancient Mesopotamia: The Eden that Never Was, Cambridge: Cambridge University Press.

Pollock, Susan and Reinhard Bernbeck (2000) 'And they Said, Let us Make Gods in our Image: Gendered Ideologies in Mesopotamia' in A. E. Rautman (ed.) (2000) Reading the Body: Representations and Remains in the Archaeological Record, Philadelphia: University of Pennsylvania Press:150--164.

Polybius (1927) The Histories, trans. W. R. Paton , London: William Heineman Ltd.

Pomeroy, Sarah B. (1975) Goddesses, Whores, Wives, and Slaves. Women in Classical Antiquity, New York: Schocken Books.

---- (1991) Women's History and Ancient History, Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

Postgate, J.N. (1979) 'On Some Assyrian Ladies' Iraq 41: 89--103.

--- (1992) Early Mesopotamia. Society and Economy at the Dawn of History, London and New York: Routledge.

Preziosi, Donald (ed.)(1998) The Art of Art History: A Critical Anthology, Oxford: Oxford University Press.

Pritchard, J.B. (1943) Palestinian Figurines in Relation to Certain Goddesses Known Through Literature, New Haven: American Oriental Society.

Rabinowitz, Nancy and Amy Richlin (eds) (1993) Feminist Theory and the Classics, New York and London: Routledge.

Ramazanoglu, C. (ed.) Up Against Foucault: Explorations of Some Tensions Between Foucault and Feminism, London and New York: Routledge

Rautman, Alison (ed.) (2000) Reading the Body: Representations and remains in the Archaeological Record, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Reade, Julian E. (1987) 'Was Sennacherib a Feminist?' in Durand (ed.): 139--145.

--- (1991) Mesopotamia, London: British Museum .

Reiner, Erica (1985) 'Nergal and Ereshkigal: Epic into Romance', Your Thwarts in Pieces, Your Mooring Rope Cut: Poetry form Babylonia and Assyria, Ann

Arbor: University of Michigan: 50-60.

Renger, Johannes (1967) 'Untersuchungen zum Priesterum in der altbabylonischen Zeit' Zeitschrift für Assyriologie 58: 110-188.

---(1975) 'Heilige Hochzeit', Reallexikon der Assyriologie , Berlin and New York: Walter de Gruyter: 251--259.

Richlin, Amy (ed.)(1992) Pornography and Representation in Greece and Rome, Oxford: Oxford University Press.

Richon, Olivier (1985) 'Representation, the Harem and the Despot', Block 10.

Roaf, Michael, (1990) The Cultural Atlas of Mesopotamia and the Ancient Near East, Oxford: Equinox/Facts on File.

Robertson, Martin (1975) A History of Greek Art, Cambridge: Cambridge University Press.

Robins, Gay (1993) Women in Ancient Egypt, London: British Museum Publications.

Rohrlich, Ruby (1980) 'State Formation in Sumer and the Subjugation of Women', Feminist Studies 6: 76--102.

Rose, Jacqueline (1986) Sexuality in the Field of Vision, London: Verso.

Rorty, Richard (1982) Consequences of Pragmatism: Essays 1972--1980, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Rossetti, Dante Gabriel (1856) 'The Burden of Nineveh', The Oxford and Cambridge Magazine, : 771--775.

Roth, Martha T. (1995) Law Collections from Mesopotamia and Asia Minor, Atlanta: Scholars Press.

Rousselle, Aline (1988) Porneia: On Desire and the Body in Antiquity, Oxford: Blackwell.

--- (1990) Croire et guérir: la foi en Gaule dans l'antiquité tardive, Paris: Fayard

Roux, G. (1992) 'Semiramis la reine mystérieuse d'Orient' in Bottéro (ed.) 1992: 194-203.

Russell, John Malcolm (1991) Sennacherib's Palace Without Rival at Nineveh, Chicago and London: The University of Chicago Press.

Rutten, Marguerite (1935) 'Scènes de musique et de danse', Revue des arts asiatiques 9: 222.

Said, Edward W. (1978) Orientalism, New York: Vintage.

--- (1983a) The World, The Text, and the Critc, Cambridge: Harvard University

Press.

--- (1983b) 'Opponenets, Audiences, Constituencies and Community' in W.J.T. Mitchell (ed.) (1983): 7--32.

--- (1985)'Orientalism Reconsidered', Cultural Critique 1.

--- (2000) 'Return to Philology', Lecture delivered at Columbia University, 17 February, 2000.

Sallaberger, Walther (1993) Der kultische Kalender der Ur III-Zeit, Berlin and New York: W. de Gruyter.

Saporetti, C. (1979) The Status of Women in the Middle Assyrian Period, Monographs on teh Ancient Near East 2/1 Malibu: Undena.

Sasson, Jack M. (1990) 'Artisans... Artists; Documentary Perspectives fromMari' in Ann Gunter (ed.) Investigating Artistic Environments in the Ancient Near East, Washington D.C.: Smithsonian Institution: 21--27.

Sasson, Jack M. et al. (eds) (1995) Civilizations of the Ancient Near East, 4 volumes, New York: Charles Scribner's Sons.

Schaps, David M. (1979) Economic Rights of Women in Ancient Greece, Edinburgh: University Press.

Schlossman, B.L. (1976) 'Women in Ancient Art,' Art Journal 35: 345-351.

--- (1978/1979) 'Portraiture in Mesopotamia in the Late Third and Early Second Millennium B.C.', Archiv für Orientforschung 26: 56-77.

--- (1981/1982) 'Portraiture in Mesopotamia in the Late Third and Early Second Millennium BC', Archiv für Orientforschung 28: 145-170.

Schneider, Anna (1920) Die Anfänge der Kulturwirtschaft. Die sumerische Tempelstadt, Essen: G. D. Baedeker.

Scholes, Robert and Kellogg, Robert (1966) The Nature of Narrative, Oxford and New York: Oxford University Press.

Scott, Joan Wallach (1987) Learning About Women: Gender, Politics, Power, Ann Arbor: Michigan University Press.

--- (1988) Gender and the Politics of History, New York: Columbia University Press.

--- (1996) Feminism and History, Oxford: Oxford University Press.

Scurlock, J.A., (1993) 'Lead Plaques and Obscenities' Cahiers de nouvelles assyriologiques brèves et utilitaires I: 15.

Seidel, U.(1976) 'Inanna/Ishtar B: in der Bildkunst' Reallexikon der Assyriologie

5: 87--89.

--- (1998) 'Nacktheit B: in der Bildkunst', Reallexikon der Assyriologie 9: 67--68

Seux, M.-J. (1980--83) 'Königtum', Reallexikon der Assyriologie 6, Berlin and New York: Walter de Gruyter: 140--73.

Shanks, M. and C.Tilley (1987) Re-Constructing Archaeology: Theory and Practice, London: Routledge.

Sherlock, Maureen (1990) 'A Dangerous Age: The Mid-Life Crisis of Postmodern feminism' Arts Magazine, 65: 70--74.

Sigrist, Marcel (1992) Drehem, Bethesda: CDL Press.

Silverman, Kaja (1983) The Subject of Semiotics, New York: Oxford University Press.

--- (1988) The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema, Bloomington: Indiana University Press.

--- (1992) Male Subjectivity at the Margins, New York; Routledge.

Sjöberg, d. (1976) 'in-nin sa-gur-ra: A Hymn to the Goddess Innana', Zeitschrift für Assyriologie 65: 161-253.

--- (1988) 'A Hymn to Inanna and Her Self Praise' Journal of Cuneiform Studies 40: 165-186.

Smith, R.R.R. (1993) Hellenistic Sculpture, London and New York: Thames and Hudson.

Snell, Daniel C. (1997) Life in the Ancient Near East, New Haven and London: Yale University Press.

Spivak, Gayatri Chakravorty (1979) 'Explanation and Culture: Marginalia' Humanities in Society 2/3: 201--222.

--- (1985a) 'Three Women's texts and a Critique of Imperialsim' Critical Inquiry 12/1: 243--261.

--- (1985b) 'Can the Subaltern Speak? Speculations on Widow Sacrifice', Wedge 7/8: 120--130.

--- (1985c) 'The Rani of Simur: An Essay in Reading the Archives' History and Theory 24/3: 247--272.

--- (1988) In Other Worlds: Essays in Cultural Politics, London: Routledge.

--- (1996) The Spivak reader: Selected Works of gayatri Chakravorty Spivak, D. Landry and G. MacLean (eds), London and New York: Routledge.

Spycket, Agnes (1968) Les statues des culte dans les textes Mésopotamiens des

origines à la Ire dynastie de Babylone, (Cahiers de la Revue Biblique), Paris: J. Gabalda.

--- (1981) La statuaire du Proche-Orient ancien, Handbuch der Orientalistik, Leiden: E.J. Brill.

--- (1992) 'Popular Art at Susa: Terracotta Figurines' in Prudence Oliver Harper et al. (eds) (1992): 183--196.

Steible, H. (1982) Die altsumerischen Bau- und Weihinschriften, Stuttgart: Franz Steiner Verlag.

--- (1991) Die neusumerischen Bau- und Weihinschriften, Stuttgart: Franz Steiner Verlag.

Steiner, Gerd (1987) 'Die femme fatale im alten Orient', in J.-M. Durand (ed.) La femme dans le proche-orient antique, Paris: Éditions Recherche sur les Civilisations: 147--53.

Steinkeller, Piotr (1987) 'The Administrative and Economic Organization of the Ur III State: The Core and the Periphery', in McGuire Gibson and R. D. Biggs (eds) The Organization of Power. Aspects of Bureaucracy in the Ancient Near East, Chicago: 19--41.

--- (1996) 'The Organization of Crafts in Third Millennium Babylonia: The Case of Potters', Altorientalische Forschungen 23: 232--53.

Stewart, Andrew F. (1990) Greek Sculpture: An Exploration, New Haven: Yale University Press.

--- (1997) Art, Desire, and the Body in Ancient Greece, Cambridge: Cambridge University Press.

Stol, Marten (1983) Zwangerschap en Geboorte in Babylonië en in de Bijbel Leiden.

--- (1995a) 'Private Life in Ancient Mesopotamia', in Sasson et al. (eds) 1995: 485--501.

--- (1995b) 'Women in Mesopotamia' Journal of the Economic and Social History of the Orient 38: 123--44.

--- (2000) Birth in Babylonia and the Bible, Groningen: Styx.

Stone, Elizabeth C. (1982) 'The Social role of the Naditu Woman in OB Nippur' JESHO 25: 50--70.

--- (1993) 'Chariots of the Gods in Old Babylonian Mesopotamia', Cambridge Archaeological Journal 3/1: 83--107.

Suter, Claudia (1992) 'Die Frau am Fenster in der orientlischen Elfenbein-

Schnitzkunt des I Jahrtausends v. Chr.' Jahrbuch der staatlichen Kunstsammulungen in Baden-Württemberg, Band 29: 7--28.

Sweet, R.F.G. (1994) "A New Look at the 'Sacred Marriage' in Ancient Mesopotamia" Corolla Torontonensis Studies in Honour of Ronald Morton Smith E. Robbins and S. Sandahl (eds.) Toronto: University of Toronto: 85-104.

Sykes, B. (1984) (Untitled), in R. Rowland (ed.) Women Who Do and Women Who don't Join the Women's Movement, London: Routledge.

Talalay, L.E. (1994) 'A Feminist Boomerang: The Greart Goddess of Greek Prehistory' Gender and History, 6: 165--83.

Taussig, Michael (1993) Mimesis and Alterity: A Particualr History of the Senses, London and New York: Routledge.

Tickner, Lisa (1984) 'Sexuality and/in Representation: Five British Artists', Difference. On Representation and Sexuality (exh. cat.) New Museum of Contemporary Art, New York.

--- (1988) 'Feminism, Art History, and Sexual Difference,' Genders 3.

Tringham, Ruth E. (1991) 'Households with Faces: the Challenge of Gender in Prehistoric Architectural Remains'in J. M. Gero and M. W. Conkey (eds) Engendering Archaeology: Women and Prehistory, Oxford: Basil Blackwell: 93--131.

Todorov, Tz. (1982) Theories of the Symbol, C. Porter (trans.), Ithaca: Cornell University Press.

Uehlinger, Ch. (1998) 'Nackte Göttin B. In der Bildkunst', Reallexikon der Assyriologie 9: 53--64.

Van De Mieroop, Marc (1987) Crafts in the Early Isin Period, Louvain: Departement Orientalistiek.

--- (1989) 'Women in the Economy of Sumer' in B. S. Lesko (ed.) Women's earliest Records from Ancient Egypt and Western Asia, Atlanta: Scholars Press: 53--66.

--- (1992) Society and Enterprise in Old Babylonian Ur, Berlin: Dietrich Reimer Verlag.

--- (1997a) 'On Writing a History of the Ancient Near East' Bibliotheca Orientalis 54: 285--305.

--- (1997b) The Ancient Mesopotamian City, Oxford: Oxford University Press.

---(1999) Cuneiform Texts and the Writing of History, London: Routledge.

Van Ingen, W. Figurines from Seleucia on the Tigris, Ann Arbor: University of Michigan Press.

Vanstiphout, H.L.J (1984) 'Inanna/Ishtar as Figure of Controversy' Struggles of the Gods: Papers of the Groningen Work Group for the Study of the History of Religions H.G. Kippenberg ed. Berlin: Walter de Gruyter: 225-237.

Vernant, Jean-Pierre (1980) Myth and Society in Ancient Greece, Sussex: Harvester Press.

Von Soden, Wolfram (1965-) Akkadisches Handwörterbuch, Wiesbaden: Otto Harrassowitz.

Waetzoldt, Hartmut (1987) 'Compensation of Craft Workers and Officials in the Ur III Period', in M. A. Powell (ed.) Labor in the Ancient Near East, New Haven: American Oriental Society: 117--41.

Walby, S. (1990) Theorizing Patriarchy, Oxford: Blackwell.

--- (1992) 'Post-Post-Modernism? Theorizing Social Complexity, in M. Barrett and A. Phillips (eds) Destabilizing Theory: Contemporary Feminist Debates, Cambridge: Polity Press.

Walters, S.D.(1970) 'The Sorceress and Her Apprentice Journal of Cuneiform Studies 23: 27-38.

Weedon, C. (1987) Feminist Practice and Poststructuralist Theory, Oxford: Blackwell.

Weidner, Ernst (1954--56) 'Hof- und Harems-Erlasse assyrischer Könige aus dem 2. Jahrtausend v. Chr.', Archiv für Orientforschung 17: 257--93.

Weinfeld, M. (1991) 'Semiramis: Her Name and Her Origin', Ah Assyria: Studies in Assyrian History and Ancient Near Eastern Historiography Presented to Hayim Tadmor M. Cogan (ed.) Jerusalem: Magnus Press: 99-103.

Westbrook, R. (1988) Old Babylonian Marriage Law. Archiv fü Orientschung Beiheft 23, Horn, Austria: Ferdinand Berger und Sohne.

Westenholz, Joan Goodnick (1989) 'Enheduanna, En-Priestess, Hen of Nanna, Spouse of Nanna', in H.Behrens et al. (eds), DUMU-E-DUB-BA-A: Studies in Honor of dke W. Sjöberg, Philadelphia: Occasional papers of thr Samuel Noah Kramer Fund, 11.

--- (1990) 'Towards a new Conceptualization of the Female Role in Mesopotamian Society', Journal of the American Oriental Society 110: 510--21.

--- (1992) 'Metaphorical Language in the Poetry of Love in the ancient Near East' in La circulation des biens, des personnes et des idées dans le Proche-Orient ancien D. Charpin and F. Joannès (eds) Paris; Editions recherche sur les civilisations 381--387.

---(1995a) 'Heilige Hochzeit und kultische Prostitution im Alten Mesopotamien', Wort und Dienst, Jahrbuch der Kirchlichen Hochschule Bethel NF 23: 43-62.

---(1995b) in Sasson et al. (eds)1995.

White, Hayden (1972) 'The Structure of Historical Narrative' Clio 1/3, June 1972: 5--20.

--- (1973) Metahistory: the Historical Imagination in nineteenth-century Europe, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

--- (1978) Tropic of Discourse, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

--- (1987) The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

Wiggerman, F.A.M. (1998) 'Nackte Göttin A. Philologisch', Reallexikon der Assyriologie 9: 46- 53.

Williams, Raymond (1973) 'Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory' New Left Review 82: 3--16.

Winckelmann. Johann J. (1764/1872) The History of Ancient Art, G. Henry Lodge (trans. 1872), Boston: James R. Osgood and co.

Winkler, J. J. and F. I. Zeitlin (eds.) (1990) Before Sexuality, Princeton: Princeton University Press.

Winter, Irene J. (1981) 'Royal Rhetoric and the Development of Historical Narrative in Neo-Assyrian Reliefs' Studies in Visual Communication 7: 2--38.

(1983) 'the warka Vase: Structure of Art and Structure of Society in Early Urban Mesopotamia' paper presented to the American Oriental Society, Baltimore, 1983.

--- (1985) 'After the Battle is Over: The Stele of the Vultures and the beginnning of Historical Narrative in the Art of the Ancient Near East' in H. Kessler and M.S. Simpson (eds) Pictorial Narrative in Antiquity (Studies in the History of Art, 16) Washington DC: National Gallery: 11--32.

--- (1987) 'Women in Public: The Disk of Enheduanna, the Beginning of the Office of en-priestess, and the Weight of Visual Evidence', in J.-M. Durand (ed.) La femme dans le proche-orient antique, Paris: Éditions Recherche sur les Civilisations: 189--201.

---(1989) 'The Body of the Able Ruler; Toward an understanding of the Statues of Gudea' in H. Behrens et al. (eds).

--- (1992) 'Idols of the King: Royal Images as Recipients of Ritual Action in Ancient Mesopotamia' Journal of Ritual Studies 6,1: 13--42.

--- (1996) 'Sex, Rhetoric, and the Public Monument: The Alluring Body of Naram-Sîn of Agade', in N. Kampen (ed.) Sexuality in Ancient Art, Cambridge: Cambridge University Press: 11--26.

---(1997) 'Art in Empire: The Royal Image and the Visual dimensions of Assyrian ideology' in S. Parpola and R. Whiting (eds) (1997).

Winter, Urs (1983) Frau und Göttin, Göttingen:

Woolley, C. L. (1976) Ur Excavations vol. VII: The Old Babylonian Period, London: The British Museum.

Wright, Elizabeth, (1984) Psychoanalytic Criticism, London: Routledge.

Wright, Rita P. (ed.) (1996) Gender and Archaeology, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Wyke, Maria (1998) Gender and the Body in the Ancient Mediterranean, Oxford: Blackwell.

Yoffee, Norman and A. Sherrat (eds)(1993) Archaeological Theory: Who Sets the Agenda?, Cambridge: Cambridge University Press.

Young, R. J.C. (1995) Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race, London and New York: Routledge.

Ziegler, N. (1999) Le harem de Zimri-lim: la population féminine des palais d'apres les archives royales de Mari, Antony: Société pour l'Etude du Proche-Orient Ancien.

Zimmern, H. (1928) 'Die babylonische Göttin am Fenster', Orientalische Literaturzeitung 31: 1--2.

Žižek, Slavoj (1992) Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out, London and New York: Routledge.

--- (1994) Mapping Ideology, London: Verso.

--- (1997) 'Multiculturalism, Or, the Cultural Logic of Multinational Capitalism' New Left Review 225: 28--51.

First published 2001
by Routledge
11 New Fetter Lane, London EC4P 4EE
Simultaneously published in the USA and Canada
by Routledge
29 West 35th Street, New York, NY 10001
Routledge is an imprint of the Taylor & Francis Group

British Library Cataloguing in Publication Data
A catalogue record for this book is available from the British Library
Library of Congress Cataloguing in Publication Data
Bahrani, Zainab
Women of Babylon : gender and representation in Mesopotamia / Zainab Bahrani.
p. cm.
Includes bibliographical references and index.
1. Women—Iraq—History—To 634. 2. Civilization, Ancient. 3. Sex role—History.
I. Title.
HQ1137.I72 B34 2001
305.4'0935—dc21
00–046015
ISBN 0–415–21830–6
This edition published in the Taylor and Francis e-Library, 2005.
"To purchase your own copy of this or any of Taylor & Francis or Routledge's collection of thousands of eBooks please go to www.eBookstore.tandf.co.uk."
ISBN 0-203-99609-7 Master e-book ISBN

WOMEN OF BABYLON

Gender and Representation in Mesopotamia

Zainab Bahrani

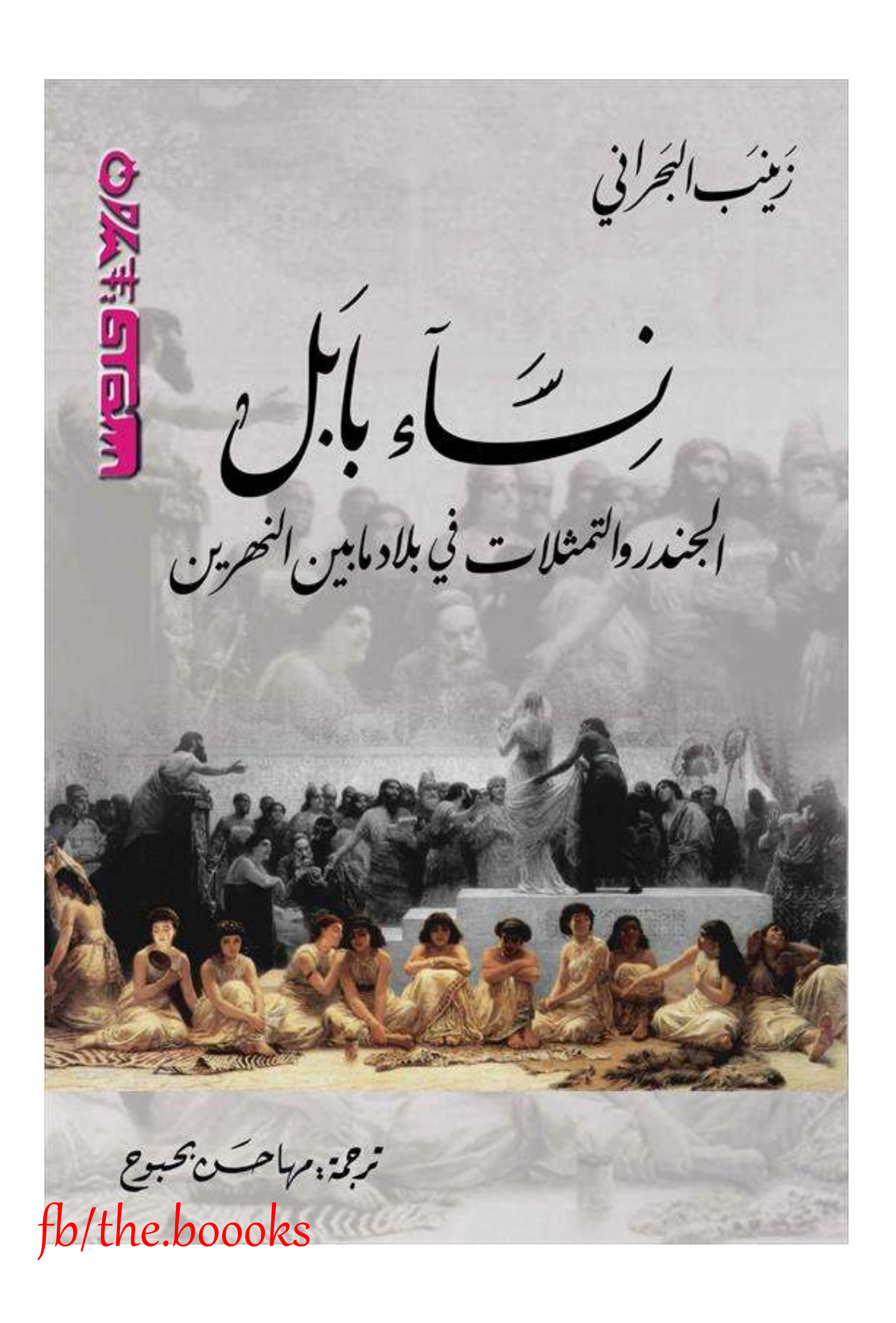


London and New York



في بلاد ما بين النهرين وبلاد الشرق الأدنى القديمة، عمومًا، لم يكن من النادر أو المستغرب أن تكون امرأة أو فتاة هي الوريثة الأساس، وأن تَرِث، فعلاً. فقد كانت النساء في الشرق الأوسط ومصر، في العصور القديمة، يتمتعن بحقوق قانونية وبحرّيات اجتماعية أفضل بما لا يُقارَن بما كانت تتمتّع به شقيقاتهن في بلاد الإغريق وروما. وعندما حكمت السلالاتُ الهلنستية التي ورثت الإسكندر المقدوني مصرَ وبلادَ "الشرق الأوسط"، كانت النساء اللواتي يعشن في هذه المنطقة من العالم، وحتى الإغريقيات اللواتي انتقلن للعيش في المنطقة المذكورة، يُفضّلن الزواج حسب القوانين المحلية، وليس حسب القوانين الإغريقية، لأن الأخيرة كانت أكثر صرامة في حماية حقوق النساء واستقلاليتهن ومنحتهن حق تقريرِ شؤونهن الحياتية وأنشطتهن. كما كان باستطاعتهن حيازة الممتلكات والمراكز الاجتماعية، والتنقّل في المدن من دون أي قيود على السفر أو على الحركة. وقد وفّر ذلك الوضع لهنّ مساحةً من الحرية أوسع بكثير مما كان مُتاحاً للنساء في العصور الإغريقية والرومانية القديمة. بالتالي فإن القيود المفروضة على حياة النساء ظهرت في وقت متأخر من العصور القديمة، وقد جاءت من خارج المنطقة ومن ثقافات دخيلة. لم تكن تلك القيود لتمثّل المواقفَ المحلية الأصلية من النساء. تُظهِر لنا مدوّناتُ النصوص القديمة أن الظروف الأصلية التي عاشتها نساء الشرق

زينب البحراني أستاذة الفنون القديمة وعلم الآثار في جامعة كولومبيا وهي تدرّس مادة آثار ما بين النهرين والمشرق العربي وفلسفة الفن درّست في جامعات فينا واكسفورد وعملت في متحف المتروبوليتان في نيويورك واعدّت معارض في اسطنبول ونيويورك وشاركت في التنقيب الأثري في كل من سورية والعراق.


زينب البحراني
نساء بابل
الجندر والتمثلات في بلاد ما بين النهرين
ترجمة: مها حسن بحبوح
fb/the.boooks